



BACHELORARBEIT

Frau
Anna Katharina Kremer

TonFilmMusik

**Spannung in den frühen Tonfilmen
„M“ und „King Kong“**

2012

BACHELORARBEIT

TonFilmMusik

Spannung in den frühen Tonfilmen „M“ und „King Kong“

Autor/in:
Frau Anna Katharina Kremer

Studiengang:
Film und Fernsehen

Seminargruppe:
FF08w1-B

Erstprüfer:
Prof. Peter Gottschalk

Zweitprüfer:
Olaf Brill M.A.

Einreichung:
Mittweida, 16.01.2012

BACHELOR THESIS

SoundFilmMusic

Tension in the early sound films “M” and “King Kong”

author:
Ms. Anna Katharina Kremer

course of studies:
Film & Television

seminar group:
FF08w1-B

first examiner:
Prof. Peter Gottschalk

second examiner:
Olaf Brill M.A.

submission:
Mittweida, 16.01.2012

Bibliografische Angaben

Kremer, Anna Katharina:

TonFilmMusik – Spannung in den frühen Tonfilmen „M“ und „King Kong“

SoundFilmMusic – Tension in the early sound films “M” and “King Kong”

52 Seiten, Hochschule Mittweida, University of Applied Sciences,
Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2012

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	V
Abbildungsverzeichnis	VII
Vorwort	VIII
1 Stummfilm	1
1.1 Vermutungen über Begleitmusik	1
1.1.1 Film für das Bürgertum: Vaudeville-Theater (1896-1900).....	3
1.1.2 Film für das einfache Volk: Penny Arcades (ab 1901).....	4
1.1.3 Film für das einfache Volk – aber mit etwas mehr Klasse: Nickelodeons (ab 1905)	5
1.2 Das Ende der filmmusikalischen Willkür.....	6
1.2.1 Filmmagazine und zahlreiche Tipps.....	6
1.2.2 Cue Sheets und konkrete Vorschläge	7
1.2.3 Handbücher und hilfreiche Tipps.....	8
1.2.4 Partituren und konkrete Noten	8
2 Filmmusik	9
2.1 Filmmusiktechniken.....	9
2.1.1 Deskriptive Technik.....	10
2.1.2 Mood-Technik	11
2.1.3 Leitmotiv-Technik.....	13
2.2 Bildton und Fremdton	14
3 Tonfilm	16
3.1 Erste Versuche	16
3.2 Der Durchbruch.....	17
4 King Kong und die weiße Frau	19
4.1 Filmdaten	20
4.2 Die Handlung	21
4.3 Die Analyse.....	22
4.3.1 Vorspann	22
4.3.2 Die Reise beginnt.....	22
4.3.3 Ankunft auf der Insel	23
4.3.4 Anns Entführung	24
4.3.5 Anns Opferung.....	25
4.3.6 Die Suche nach Ann	27
4.3.7 Der Kampf: Die Männer gegen King Kong	29

4.3.8	Kongs Kampf mit einem T-Rex	30
4.3.9	Die Flucht.....	31
4.3.10	Kong in New York	32
4.4	Fazit	35
5	M – Eine Stadt sucht einen Mörder	37
5.1	Filmdaten	38
5.2	Die Handlung	39
5.3	Die Analyse.....	39
5.3.1	Vorspann	39
5.3.2	Elsie verschwindet	40
5.3.3	Hinweise an die Polizei	42
5.3.4	Wer ist der Schuldige?	42
5.3.5	Polizeirazzien.....	44
5.3.6	Kriminelle und Polizei suchen nach Spuren	45
5.3.7	Beckert wird entlarvt und verfolgt	47
5.3.8	Die Festnahme und der Prozess	48
5.4	Fazit	50
6	Schlusswort.....	52
	Literaturverzeichnis	IX
	DVD-Verzeichnis	XI
	Eigenständigkeitserklärung	XII

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Deskriptive Technik	11
Abbildung 2: Mood Technik	12
Abbildung 3: Leitmotiv-Technik	13
Abbildung 4: Die Insel mit der großen Mauer.....	23
Abbildung 5: Anns Leitmotiv	26
Abbildung 6: King Kongs Leitmotiv	26
Abbildung 7: Ann wird Kong geopfert	27
Abbildung 8: Driscoll und Ann hangeln sich an der Liane nach unten.....	32
Abbildung 9: King Kong wird den New Yorkern vorgeführt	33
Abbildung 10: Kong verabschiedet sich von Ann	35
Abbildung 11: Elsie wird von ihrem Mörder angesprochen	41
Abbildung 12: Beckert vorm Spiegel.....	44
Abbildung 13: Beckert steht vor dem Schaufenster, im Kampf mit sich selbst	46
Abbildung 14: Beckert wurde gebrandmarkt.....	48
Abbildung 15: Beckert sieht sich seinem "Gericht" gegenüber	49

Vorwort

„Wer über Filmmusik schreibt, schreibt ab.“¹

Mit dieser Behauptung hat Hansjörg Pauli gar nicht mal so Unrecht. Es gibt viele Gerüchte über das Medium Film, insbesondere die Geschichte der Filmmusik ist unklar und oft nicht ganz nachvollziehbar. Heutzutage mag es viele Quellen geben, die versuchen, Filmmusik greifbar und ihre Entstehung sichtbar zu machen. Doch selbst die Autoren von heute können sich nur auf vage Vermutungen stützen, die sie aus den Zeitungsausschnitten und Entwicklungen von damals versuchen herauszufiltern.

Fakt ist: Auch ich schreibe für diese Arbeit ab. Das mag im ersten Moment sehr ungewöhnlich klingen, aber ich habe nur eine Chance Filmmusik zu verstehen, wenn ich die Gedanken anderer Autoren aufgreife und weiterentwickle.

Mein Vorbild für diese Arbeit ist der Schweizer Musikwissenschaftler Hansjörg Pauli. Viele Informationen in Bezug auf die Filmmusikgeschichte werde ich aus seinem Werk „Filmmusik: Stummfilm“ (1981) verwenden, damit verhindere ich in einem Chaos aus wilden Theorien unterschiedlicher Autoren zu versinken. Sollte dies einmal nicht der Fall sein, werde ich die Stelle entsprechend kennzeichnen.

Ich untersuche zwei Filme: „King Kong“ (1933) und „M – Eine Stadt sucht einen Mörder“ (1931). Beide Filme können einen großen Erfolg verzeichnen, beide entstanden am Anfang der Tonfilmära und beide haben eine fesselnde Story zu erzählen. Dennoch sind sie im Grunde völlig unterschiedlich, was die Methode des Spannungsaufbaus betrifft. Während der Komponist Max Steiner in „King Kong“ einen groß angelegten Musikteppich verwendet, bleibt „M“ völlig stumm. Wie aber kommt es, dass es beiden an Spannung nicht fehlt? Wie schafft Fritz Lang es, den Zuschauer zu fesseln? Was wäre, wenn „M“ mit Filmmusik unterlegt wäre? Würde das die Spannung steigern? Andersherum bei „King Kong“: Funktioniert der Film noch, wenn die Musik verstummen würde?

Diesen Fragen werde ich nachgehen. Anhand der gültigen Filmmusiktechniken werde ich eine beispielhafte Untersuchung des Films „King Kong“ vornehmen. Ebenso werde ich mir „M“ anschauen und analysieren, warum keine Musik verwendet wurde.

¹ Pauli, 1981a, S. 25

1 Stummfilm

Am 28. Dezember 1895 luden die Gebrüder Lumière zur ersten öffentlichen Filmvorführung ein. Die Vorstellung im „Salon Indien“ des Pariser „Grand Café“ konnte von jedem besucht werden, der gewillt war, den Eintrittspreis von einem Franc zu zahlen. Zu dieser Zeit dauerte das gesamte Programm etwa 15 Minuten.

1.1 Vermutungen über Begleitmusik

Bei Lumières erster Filmvorführung in Paris soll diversen Aussagen zufolge ein Pianist das Geschehen auf der Leinwand begleitet haben. Zur Premiere in London am 20. Februar 1896 sei ein Harmonium zum Einsatz gekommen. Vieles aus der frühen Zeit des Films ist allerdings nicht überliefert.

„Sicher ist im Grunde genommen nur, daß der Brauch, Filmvorführungen mit musikalischen Darbietungen zu koppeln, so alt ist wie die Praxis, Filme in der Öffentlichkeit vorzuführen.“²

Die Frage, wieso Musik als Begleitung gespielt wurde, ist sehr umstritten. Der wohl am häufigsten angeführte Grund hierfür ist die Lautstärke des Projektors. Das unangenehme Surren soll erheblich gestört haben, sodass man Musik einsetzte, um ein angenehmeres Geräusch zu erzeugen und damit im besten Falle den Projektor zu übertönen.

Pauli hegt in diesem Zusammenhang aber erheblichen Zweifel, habe ihm doch der Kapellmeister und Pianist Arthur Kleiner erklärt, dass der Kinematograph von Lumière geräuschlos funktioniert habe. Er schließt allerdings nicht aus, dass diese Theorie auf Edisons Vitascope zutreffe, und bezieht sich dabei auf einen Artikel der „New York Times“, in dem vom „Gesumme und Getöse“ des Projektors die Rede ist.³

Theodor W. Adorno und Hanns Eisler erbringen ihrerseits eine weitere Theorie. Die Projektoren zu jener Zeit waren sehr lichtschwach, sodass der Raum vollständig abgedunkelt werden musste. Bewegte Bilder auf einer Leinwand und die totale Finsternis

² Pauli, 1981a, S. 40

³ „New York Times“ vom 24. April 1896, nach Jacobs, S.3

müssen einen gespenstischen Eindruck auf die Menschen von damals gemacht haben.⁴

„Sie [, die Abbilder lebendiger, agierender und gar redender Menschen,] leben und leben zugleich nicht, das ist das Geisterhafte, und die Musik will weniger ihr fehlendes Leben surrogieren [sic!] [...] als vielmehr die Angst beschwichtigen [...].“⁵

Der Filmhistoriker Sigfried Kracauer erweitert diese Theorie noch ein Stück. Er sagt, das Auge sehe einen Gegenstand immer in Zusammenarbeit mit dem Ohr. Fehle einer dieser Sinneseindrücke plötzlich, so käme einem die Welt unheimlich vor.⁶ Er geht sogar noch weiter: Die Musik ermögliche es dem Zuschauer, seine Aufnahmefähigkeit zu steigern und bringe uns die stummen Bilder auf der Leinwand also noch ein Stück näher.⁷ Sie haucht in gewisser Weise dem Stummfilm kein Leben ein, sondern gibt mit ihrer eigenen Kontinuität auch den aneinander folgenden Bildern eine logische Struktur. Dabei wird Musik oft nur unbewusst wahrgenommen. Kracauer drückt dies sehr passend mit folgenden Worten aus:

„Ihre Aufgabe ist es, das Verlangen nach Geräuschen zu beseitigen, nicht es zu befriedigen. Musik bestätigt und rechtfertigt die Stille, sie beseitigt sie nicht. Und sie erfüllt sich selber, wenn sie überhaupt nicht gehört wird, sondern unsere Sinne so völlig auf die Filmbilder einstellt, daß diese uns [...] als in sich geschlossene, sich selbst genügende Entitäten⁸ beeindrucken.“⁹

Es ist möglich, dass man das Phänomen des indirekten Hörens damals rein zufällig entdeckt und sich dessen zunutze gemacht hat. In den darauf folgenden Jahren begann man, sich Gedanken über passende Musik zu machen, da die Wahl der Musik großen Einfluss auf die Wirkung des Films haben kann. Bis heute wird die Methodik der Mood-Technik angewendet, um den Zuschauer noch mehr in den Bann des Films zu ziehen. Darauf werde ich in Kapitel 2.1.2 dieser Arbeit auch noch einmal genauer eingehen. Zusammengefasst aber kann man sagen, dass der Grund, warum Film von Anfang an von Musik begleitet wurde, nicht mehr genau zu rekonstruieren ist

⁴ vgl. Adorno/Eisler, 1996, S. 109

⁵ ebenda

⁶ vgl. Kracauer, 1985, S. 186

⁷ vgl. Kracauer, 1985, S. 186

⁸ lat. Größen

⁹ Kracauer, 1985, S. 188

Schauen wir uns allerdings zunächst an, welche Etappen der Film Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts durchlaufen hat und wie sich die musikalische Begleitung dazu änderte.

1.1.1 Film für das Bürgertum: Vaudeville-Theater (1896-1900)

Anfänglich waren die einzelnen Filme kaum länger als eine Minute. Zu sehen waren Wasserfälle, Baumwipfel, die im Sturm schwankten, vorbeiziehende Wolken, Eisenbahnen, Verkehr und Paraden auf den Straßen großer Städte. Doch das reichte dem Publikum nicht. Bald zeigte man ganze Varieté-Nummern und Sportereignisse, und so wurden auch die Filmvorstellungen länger.

Zu sehen waren diese Filme in sogenannten Film-Shows in den Vaudeville-Theatern. Mehrere Filme wurden hintereinander gespielt, oft auch mehrmals wiederholt. Das Publikum stammte zumeist aus dem Bürgertum. Die musikalische Begleitung bestand zumeist aus bekannter Musik, auch wenn Inhalt und Melodie nicht immer zueinander passten.

„[...] jede Musik war recht, wenn es nur Musik war, vorzugsweise populäre.“¹⁰

Man kann nur vermuten, dass ein Pianist oder eine kleine Gruppe Musiker die Filmshows begleiteten. Ebenso sehr kann man bei dieser Annahme davon ausgehen, dass die gespielte Musik eine vergleichsweise gute Musik gewesen ist, da die Musiker in den Vaudevilles verhältnismäßig gut bezahlt wurden. Möglich auch, dass sich schon zur damaligen Zeit herauskristallisierte, welche Musik für welche Filminhalte passend erschien.

Das Publikum hatte die Filmshows doch recht schnell satt. Es fehlte an Abwechslung. Über die neue Erfindung staunte schon längst keiner mehr. Das hatte zur Folge, dass die Zuschauer für die Film-Shows ausblieben, und die Theater-Besitzer diese aus ihrem Programm strichen. Es stellte sich die Frage: Wohin nun mit den Filmrollen und Projektoren?

¹⁰ Kracauer, 1985, S. 185f

1.1.2 Film für das einfache Volk: Penny Arcades (ab 1901)

Die Besitzer der Automatenhallen und Spielsalons, auch „Penny Arcades“ genannt, waren sehr daran interessiert, Filme in ihren Räumlichkeiten zeigen zu können. So fanden die Filmkopien und Vorführapparate schnell neue Besitzer. Als Räumlichkeiten dienten Hinterzimmer, leer stehende Geschäftsräume und provisorisch eingerichtete Lokalitäten, die mit einem Vorhang vom Hauptraum optisch getrennt wurden. Alles in allem waren es recht primitive Einrichtungen. Zudem waren die Penny Arcades überwiegend in ärmeren Vierteln und Randgebieten angesiedelt. So kam es, dass die große Erfindung Film deutlich weiter verbreitet wurde als man zuvor angenommen hatte. Das Medium Film erreichte eine größere Zielgruppe: Nun war es das niedere Volk, das sich an Feiertagen und nach Feierabend dem Vergnügen des Filmeschauens widmete.

Die Ansprüche des nun neu gewonnen Publikums waren nicht sehr hoch. So konnten die Besitzer der Penny Arcades die Filme, die sie direkt von den Produzenten kauften, so lange abspielen, bis die Aufnahmen unkenntlich wurden oder zerfielen. Somit war es nicht möglich, ein vielfältiges Programm anzubieten. Dies war die Geburtsstunde des Filmverleihs. Ein Leihen der Filmstreifen ermöglichte eine größere Auswahl und somit auch ein täglich wechselndes Programm. Das zog immer mehr Leute an und mit den wachsenden Publikumszahlen stieg auch der Umsatz.

Nun kann man sich denken, dass ein solches Publikum keinen besonderen Wert auf musikalische Begleitung legt. Ein Klavier war Luxus. Sollten sich die Musiker der Vaudeville-Theater bei ihrer Begleitung etwas gedacht haben, so wurden ihre Bemühungen in den Penny Arcades wieder über den Haufen geworfen. Wo es möglich war, den Lärm der Spielhallen soweit abzugrenzen, dass man sich auf eine andere Geräuschkulisse einlassen konnte, sollen Drehorgeln und Grammophone abgespielt worden sein.¹¹ Ab und zu soll es sogar ein elektrisches Piano gegeben haben. Allerdings kann man sich weiterhin denken, dass die Musiker dieser Einrichtungen weniger Lohn erhielten als ihre Kollegen in den Vaudevilles, und somit deutlich schlechter spielten. Oft waren es wenige Stücke, die sie beherrschten, und die mit wenig Rücksicht auf das Leinwandgeschehen zu diesem und jenem Film gespielt wurden.

¹¹ K. London, 1970, S. 28

1.1.3 Film für das einfache Volk – aber mit etwas mehr Klasse: Nickelodeons (ab 1905)

Das Schaugeschäft bekam nun einen Ruf. Einige Unternehmer überdachten die Form der Filmpräsentation, und so entstanden 1905 die ersten „Nickelodeons“, eine Weiterentwicklung der „Penny Arcades“. Das höhere Niveau der Innenausstattung und der gesamten Aufmachung rechtfertigten höhere Eintrittspreise.

Dies kann als die Geburtsstunde des legendären „Mann am Klavier“ angesehen werden. Pianisten gehörten ab diesem Zeitpunkt zu Filmshows dazu. Auch wenn die Klaviere meist ungestimmt oder die Musiker nicht gut ausgebildet waren, kann man dies doch als Grundsteinlegung für die Filmmusik als eigenständiges Gewerbe sehen.¹²

Warum aber ein Klavier? Nach wie vor war dies kein Instrument, was in einer solchen Gesellschaftsschicht üblich gewesen wäre. Dennoch gibt es gute Gründe für diese Wahl: Eine ganze Gruppe von Musikern wäre schlichtweg zu teuer gewesen. Hinzu kommt die große Spanne an Ausdrucksmöglichkeiten, die ein Klavier bietet. Außerdem konnten Pianisten nach den Filmvorführungen Sänger begleiten – eine durchaus übliche Praxis in den Nickelodeons. Welche Musik aber wurde für die Begleitung der Filme gewählt? Kurt London fasst den damaligen Zustand wie folgt zusammen:

„In jenen Tagen existierte noch keine spezifische Filmmusik. Dennoch zögerte man, nun einfach die Schätze der klassischen oder modernen Kunstmusik in den Dienst am Film zu zwingen. Denn Kino als eine Sparte der Unterhaltung rangierte im öffentlichen Bewusstsein nach wie vor ganz unten auf der gesellschaftlichen Stufenleiter. Die besseren Musiker zogen es vor, zu improvisieren.“¹³

Pauli gibt allerdings zu bedenken, dass in Europa schon zu früheren Zeiten klassische Klaviermusik auf den Jahrmarktkinos gespielt wurde. Aus Mangel an Zeit für Vorbereitungen durch immer wechselnde Programme griffen Pianisten auf ihr einst gelerntes Repertoire zurück.¹⁴ Prinzipiell hat sich im Vergleich zu der Begleitmusik der Penny Arcades nicht viel geändert, sollte man meinen.

Das Problem an dieser Stelle ist wieder, dass es zu wenig Überlieferungen und Belege aus dieser Zeit gibt. Eine eindeutige Aussage, welche Musik nun tatsächlich gespielt

¹² Vgl. Martin Marks „Musik und Stummfilm“ in: Nowell-Smith (Hrsg.), 2006, S. 173

¹³ K. London, 1970, S. 41

¹⁴ Vgl. Pauli, 1981a, S. 70

wurde, kann heute wohl keiner mehr treffen. Eines wurde angesichts der rasenden Geschwindigkeit, mit der sich das Medium Film in jeder Hinsicht weiter entwickelte, allerdings deutlich:

„Musik zum Film [kann] doch nicht zufällig sein. [...] Und damit fingen die eigentlichen Filmmusikschwierigkeiten an.“¹⁵ [Hervorhebung im Original]

1.2 Das Ende der filmmusikalischen Willkür

Schon während der Zeit des Vaudeville-Theaters erkannten die dort angestellten Musiker, dass die Musik das Leinwandgeschehen beeinflussen kann. Als die Filme nun länger wurden und sich die ersten Spielfilme entwickelten, half die musikalische Kontinuität über unsaubere Schnitte und große Sprünge zwischen Zeit und Raum hinweg. Allerdings merkte man schnell, dass die Wahl der Musik einen großen Einfluss auf die Interpretation der Szene hatte. Derselbe Film konnte mit anderer Musik beim Publikum eine völlig andere Wirkung hervorrufen. Ein Filmkritiker der Tageszeitung „The New York Daily Mirror“ stellte dies ebenfalls fest und schrieb in einem Artikel aus dem Jahre 1909 folgendes:

„Schlecht ausgewählte Musik kann einen Film genau so ruinieren wie gut ausgewählte Musik seine Wirkung zu steigern vermag. [...] Was sorgfältig abgestimmte Begleitmusik wert ist, hat man neulich wieder im ‚Keith and Proctor Union Square House‘ sehen können, wo die Direktion auf eben diesen Aspekt der Vorführung besonders achtet. Während die Biograph-Produktion ‚In Old Kentucky‘ lief, gab es die ganze Filmrolle hindurch immer wieder Applaus, häufiger als in anderen Häusern, die den gleichen Film im Programm haben. Das kann nur der Tatsache zuzuschreiben sein, daß die Musik ganz ausgezeichnet paßte.“¹⁶

Man begann nun also, sich explizit Gedanken über das Zusammenspiel von Bild und Musik zu machen.

1.2.1 Filmmagazine und zahlreiche Tipps

Am 15. September 1909 erschien in dem Magazin „Edison Kinetogram“ eine Seite, die sich dem Thema der Filmmusik annahm. Dieses Magazin wurde herausgegeben von

¹⁵ Erdmann/Becce, 1927, S. 3

¹⁶ „New York Daily Mirror“ vom 09.10.1909, nach C. Hofmann, 1970, unpag. s. „Music to fit the pictures“

der Edison Manufacturing Company, die vorerst das Patent auf Edisons Kinetographen besaßen und somit einen Großteil der damaligen Filme produzierten. In dem Artikel, der den Titel „Incidental Music for Edison Pictures“ trug, wurden sieben neue Produktionen in Szenen aufgeteilt und charakterlich benannt. Damit wurde die Arbeit der Pianisten erheblich erleichtert, denn so konnten sie sich bereits vor der Vorstellung Gedanken über passendere Musik machen.

Es gab zu damaliger Zeit allerdings ein Magazin, welches großes Ansehen besaß: „The Moving Picture World“ publizierte von 1907 bis 1927 und hatte großen Einfluss auf Filmvorführungen und Produktionen. Am 28. November 1910 veröffentlichte der Redakteur Clarence E. Sinn den ersten Teil seiner Filmmusik-Kolumne „Music for the Pictures“. Er befasste sich mit aktuellen Filmen und gab Ratschläge, welche Musik zur Untermalung am besten zu benutzen sei, schrieb über das Thema aber auch im Allgemeinen.

Dies löste eine große Welle aus, und selbst kleinere Magazine befassten sich fortan mit dem Thema. Allerdings richteten sich die Vorschläge meistens an die Pianisten, die die Filmvorführungen begleiteten, und waren nun wirklich nicht viel mehr als hilfreiche Tipps.

1.2.2 Cue Sheets und konkrete Vorschläge

So keimte im Kopf von Max Winkler eine Idee. Eben noch Angestellter des Musikverlages Carl Fischer in New York, bot er, gegen Ende des Jahres 1912 ganz gezielt den Filmgesellschaften sowie den Kinos sogenannte „cue sheets“ an. In Form von Listen wurden Musikstücke mit exakter Längenangabe auf den jeweiligen Filmablauf zugeschnitten. Eine erste Vereinheitlichung für begleitende Musik hatte somit ihren Anfang gefunden. Oder?

Nein, sage ich, auch wenn diese Schlussfolgerung logisch erscheinen mag. Dennoch sollte man wichtige Aspekte dabei nicht vergessen: Zum einen entstanden durch Zensuren unterschiedliche Filmfassungen. Somit war eine exakte Längenangabe hinfällig. Zum anderen spielt kein Musiker gleich schnell. Es gibt zwar Angaben, wie z.B. Adagio (langsam, ruhig) oder Allegro (schnell, munter), aber die Interpretation hierzu bleibt jedem Pianisten selbst überlassen. Somit mag es kaum Verbesserungen in der allgemein begleitenden Musik gegeben haben. Dennoch ist es bemerkenswert, mit welcher rasenden Geschwindigkeit man Verbesserungen suchte, denn man hatte schnell erkannt, dass ein Film auch durch die richtige Musik erfolgreich werden konnte.

1.2.3 Handbücher und hilfreiche Tipps

Mit der Zeit veröffentlichten viele Stummfilmpianisten Handbücher, in denen sie Erfahrungen mitteilten und in allgemeine Ratschläge zu formulieren versuchten. Eines der bahnbrechendsten Erscheinungen in diesem Zusammenhang war die Filmmusik-Anthologie „Sam Fox Moving Picture Music Volume I“ im Jahre 1913. Der Komponist J. S. Zamecnik sortiert in diesem Werk neu komponierte Stücke nach Thematik und erstellt somit ein überschaubares Repertoire, das sich für jeden Film eignet.¹⁷ Ein jeder Pianist, der eine Ausbildung genossen hatte, beherrschte auch mehr oder weniger gut die Kunst des Improvisierens. Die Stücke von Zamecnik waren ein Anstoß, und konnten mit ein wenig Übung von jedem Pianisten improvisatorisch verwendet werden.

1.2.4 Partituren und konkrete Noten

Ab 1914 engagierten die Produktionsfirmen Komponisten, damit diese speziell für ihre Filme Musik anfertigten. Wieso plötzlich der Aufwand? Die Produktionsfirmen hatten sich entschlossen, den Film wieder für das Bürgertum schmackhaft zu machen. Da dieses höhere Ansprüche besaß, reichte ein Pianist alleine nicht mehr aus. Improvisationen sowie neu Komponiertes oder Volkslieder genügten dem wohlhabenden Bürger nicht. Eine Musikgruppe, im besten Falle ein Orchester musste wieder eingesetzt werden. Improvisation wäre hier so oder so unmöglich geworden. Somit entstanden die ersten Partituren¹⁸. Die Theater wurden wieder größer, prunkvolle Lichtspielpaläste entstanden, und langsam kam der Film zurück in die oberen Schichten.

Da sich die Komponisten nun gezielt Gedanken über passende Musik zum Inhalt machen konnten, entstanden bald die ersten Filmmusiktechniken, die bis heute ihre Gültigkeit haben. Die Entwicklung dieser Techniken hängt allerdings auch damit zusammen, dass meist nicht viel Zeit blieb, eine Komposition passend zu einem Film zu erstellen. So suchte man nach allgemein gültigen Gesetzen, um rationell und effektiv arbeiten zu können.

¹⁷ Die vollständige Ausgabe von „Sam Fox Moving Picture Music Volume I“ sowie Klangbeispiele dazu sind zu finden im Internet unter <http://www.mont-alto.com/photoplaymusic/SamFoxMovingPictureVol1/SamFoxV1.html> (aufgerufen am 27.12.2011)

¹⁸ untereinander angeordnete Zusammenstellung der Komposition aller Einzelstimmen eines Arrangements, um besonders dem Dirigenten eine Übersicht zu geben

2 Filmmusik

„Film besteht zunächst grundsätzlich aus der Verbindung von visuellen und akustischen Ereignissen.“¹⁹ [Hervorhebung im Original]

Die Musik wird dabei in zwei Gruppen geteilt: Bildton und Fremdtton. Näheres dazu später.

2.1 Filmmusiktechniken

Claudia Bullerjahn gibt in ihrem Buch „Grundlagen der Wirkung von Filmmusik“ (2001) einen umfassenden Überblick über Filmmusiktechniken. In dem Werk „Funk-Kolleg Musik Band 2“ (1981) ist außerdem ein Artikel von Pauli zu finden, in dem er zusammenfassend auf die verschiedenen Techniken und Funktionen von Filmmusik eingeht. Dabei erwähnt er jedoch nur die letzten beiden der unten aufgeführten Techniken.

Prinzipiell gibt es drei Filmmusiktechniken:

- Deskriptive Technik (oder Underscoring)
- Mood-Technik
- Leitmotivtechnik

Mit den Jahren hat sich noch eine weitere Form entwickelt, die sogenannte Montage-Technik. Bei dieser Technik werden kleinste musikalische Bausteine zu einem Gesamtwerk zusammengefügt. In dieser Arbeit werde ich die Montage-Technik allerdings außen vor lassen und mich nur auf die drei wichtigsten und am häufigsten angewendeten Techniken konzentrieren.

Ich betone allerdings an dieser Stelle, dass die Unterteilung in diese drei Techniken nicht bedeutet, dass es sie nur in reiner Form gibt. In der Realität treten ständig Mischformen dieser Techniken auf.

Filmmusiktechniken entstanden bereits im frühen 20. Jahrhundert, als man begann, Filme gekonnt mit Musik zu untermalen. Sie entwickelten sich in den 1910er Jahren mit Erscheinen der Partituren. Bis heute haben sie ihre Gültigkeit und werden in jedem musikalisch begleiteten Film verwendet.

¹⁹ Pauli, 1981b, S. 341

2.1.1 Deskriptive Technik

Die deskriptive Technik, häufig auch Underscoring genannt, wird zur musikalischen Unterstreichung von Bildinhalten verwendet. Die Musik passt sich synchron der Bildhandlung an, Bewegungen und manchmal auch Gefühle werden analog zu den Bildern musikalisch wiedergegeben. Man könnte auch sagen, dass die Musik eine unterstützende Funktion hat. Die Bildebene wird ausgedeutet, die Musik verdeutlicht, was das Auge sieht. Dieser Vorgang wird auch als tonmalerisch bezeichnet.

Diese Technik fand schon in der frühen Stummfilmzeit ihre Anwendung. In den Nickelodeons unterstützten Schlagzeuger den Pianisten, die versuchten, mit diversen Geräuschen die Bilder akzentuiert zu unterstreichen. Diese Methode hielt aber nicht lange an, da die so genannten Geräuschemacher ihre Aufgabe mehr schlecht als recht erfüllen konnten und somit eher als störend angesehen wurden. Spätestens mit dem Bau der Lichtspielpaläste ab 1914 verschwanden sie aus dem Kinogeschehen. (Hörfunk bediente sich übrigens bis in die 1980er Jahre der Technik mit Geräuschemacher. Heutzutage werden auf elektronische Weise Clips abgespielt. So wird auch beim Radio, das eben ohne Bild lebt, dem Zuhörer ein Bild suggeriert.)

Die deskriptive Musik bedient sich einiger musikalischer Klangfarben und bestimmter Instrumente, um eine gewinnbringende Wirkung zu erzielen. Somit werden z.B. Schauplätze charakterisiert, und ohne das Bild zu sehen, weiß der Zuschauer, an welchem Ort der Welt der Film gerade spielt. So haben sich mit der Zeit einige Klischees entwickelt. Hier einige Beispiele:

- Paris: Akkordeon
- Spanien: Kastagnetten
- Schottland: Dudelsack
- Kirche/Hochzeit: Orgel/Hochzeitsmarsch
- Militär: Trompete
- Western: Ragtime

Doch nicht nur die Art der Musik und die Wahl der Instrumente kann einen verdeutlichen Eindruck der Bilder hervorrufen, sondern beispielsweise auch die Zahl der Instrumente. Einfache Stücke mit wenigen Instrumenten können einfache Verhältnisse darstellen, genauso wie ein pompöses Orchester mit einer komplexen Melodie eine vornehmere Schicht zu charakterisieren vermag. Sie werden auch auf musikalischer Ebene viele Klischees erfüllt.

Hier eine bildliche Verdeutlichung der deskriptiven Technik:

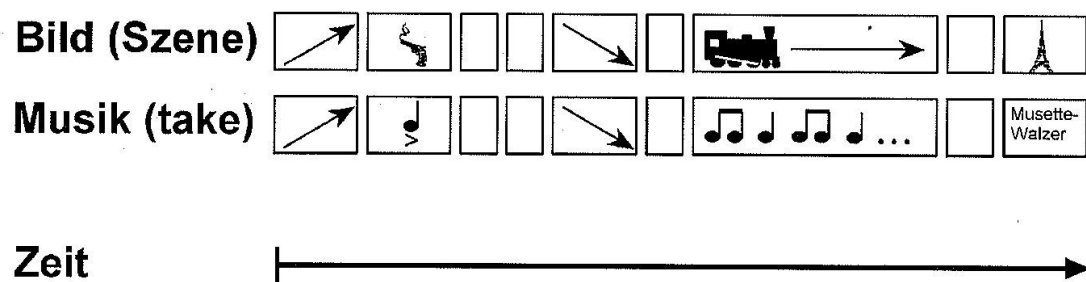


Abbildung 1: Deskriptive Technik²⁰

Mickeymousing

Die deskriptive Technik brachte gegen Ende der 20er Jahre eine extreme Unterform hervor, das so genannte Mickeymousing. Es bezeichnet eine auf sekundenbruchteilen exakt berechnete Synchronität von Bild und Ton. Die Namensgebung erfuhr dieses Verfahren durch Walt Disney, der zu Beginn der Tonfilmzeit in seinen Zeichentrickfilmen mit und über die Mickey Mouse, z.B. „Dampfschiff Willie“ (USA 1928, Regie: Walt Disney, Musik: C. Stalling)²¹ diese Extremform anwendete.²² Auch heute noch ist sie besonders häufig in Trickfilmen und Komödien zu finden.

2.1.2 Mood-Technik

Die Mood-Technik bezeichnet eine stimmungsmäßige Einfärbung einer ganzen Szene mit Musik, die entweder Gefühle des Darstellers verdeutlicht (expressive Mood-Technik) oder beim Zuschauer einen bestimmten Eindruck erwecken soll (sensorische Mood-Technik).²³ Diese Technik wurde bereits in den 1910er Jahren angewendet, als

²⁰ Bullerjahn, 2001, S. 80

²¹ Der Film ist zu sehen im Internet unter <http://www.youtube.com/watch?v=BBgghnQF6E4> (aufgerufen am 28.12.2011)

Hier kann man das Mickeymousing in seiner ausgeprägtesten Form sehen: die Dampfgeräusche des Dampfschiffes, Miceys Pfeifen, das Drehen des Steuerrades etc.

²² Vgl. Bullerjahn, 2001, S. 78

²³ Vgl. Mikos/Wegener, 2005, S: 487

man versuchte, stimmungsmäßig passende Stücke zu einzelnen Filmen bzw. Szenen zu finden. Dabei wird die Szene als Ganzes betrachtet.

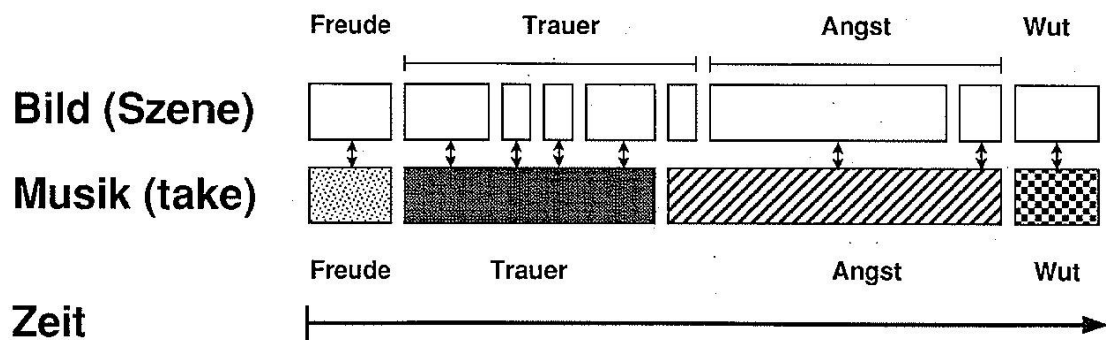


Abbildung 2: Mood Technik²⁴

Während in der Stummfilmzeit möglichst der gesamte Film mit Musik begleitet werden sollte, wird es in der Tonfilmzeit immer mehr zur Praxis, einzelne Passagen tonlos zu lassen.

Auch bei dieser Technik gibt es diverse Klischees. Streichinstrumente sind fast ein Muss, um einen gleichmäßigen Klangteppich zu erzeugen. Dabei stellen tiefe Töne Bedrohung, mittlere Töne Wärme und hohe Töne Glänzendes, Eindrucksvolle dar. Zur Verstärkung kommen die Bläser hinzu. Das Empfinden des Zuschauers hängt aber auch stark von der gewählten Tonart ab: Dur wird als fröhlich, Moll eher als traurig empfunden. Insgesamt muss also ständig darauf geachtet werden, welche Wirkung man erzeugen will, um so die richtige Wahl von Instrument, Spieltechnik, Tempo, Tonlage und Tonart zu treffen. Hier noch einige Beispiele:

- aufsteigende musikalische Linie: Freude, Spannung
- absteigende musikalische Linie: Trauer, Verlust
- tiefe, vibrierende Musik: Anspannung, Angst
- hohe Flötentöne: freundlich, hell, fröhlich

²⁴ Bullerjahn, 2001, S. 87

2.1.3 Leitmotiv-Technik

Das Wort „Leitmotiv“ kommt aus dem Musikdrama. Es bezeichnet ein musikalisches Motiv oder Thema, das mit einer Situation oder einer Person verbunden wird. In der Regel wird diese Melodie immer dann gespielt, wenn die Person auftritt oder diese Situation eintritt. In Filmen wird ein Leitmotiv zumeist an Personen gekoppelt. Eines der bekanntesten Leitmotive ist das von John Williams komponierte zu der Figur Indiana Jones²⁵ (USA 1981, Regie: Steven Spielberg, Komponist: John Williams). Ein Leitmotiv kann sich im Laufe eines Filmes aber auch verändern, je nachdem, ob und wie sich die dazugehörige Person oder Situation ändert. Dennoch ist die Melodie nach wie vor unverkennbar. Natürlich können auch Leitmotive miteinander verschmelzen, wenn beispielsweise ihre Personen sich ebenso miteinander verbinden.

Leitmotive gab es auch schon in der Stummfilmzeit. Bekannte Darsteller, z.B. Charlie Chaplin hatten mit der Zeit ein musikalisches Motiv erhalten, das der Pianist spielte, wenn er auf der Leinwand zu sehen war.²⁶

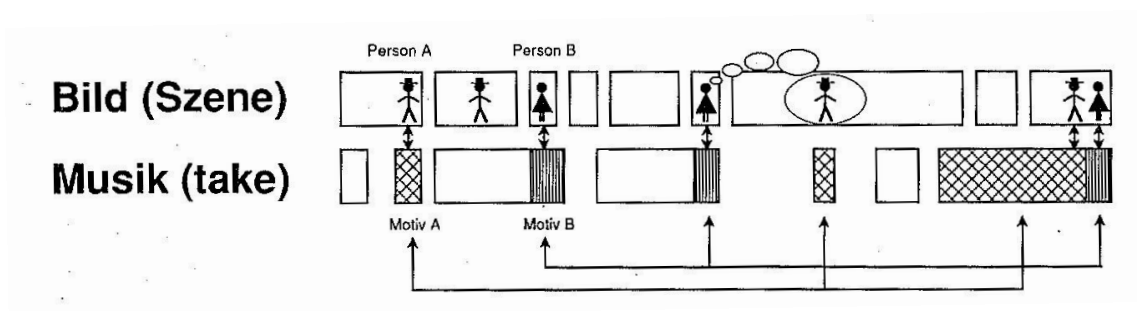


Abbildung 3: Leitmotiv-Technik²⁷

²⁵ Eine Hörprobe zu diesem Leitmotiv ist zu finden im Internet unter <http://www.youtube.com/watch?v=5pNIMgH2p-Y> (aufgerufen am 28.12.2011)

²⁶ Vgl. la Motte-Haber/Emons, 1980, S. 169

²⁷ Bullerjahn, 2001, S. 92

2.2 Bildton und Fremdton

Als Bildton werden jene akustischen Ereignisse bezeichnet, die vom Bild ausgehen und sowohl von den Filmfiguren als auch vom Publikum des Films wahrgenommen werden können. Dazu gehören:

- 1) Musik, die zum Film gehört: Die Quelle der Musik ist im Bild sichtbar oder ihre Anwesenheit wird aus dem Kontext ersichtlich. Dies können Instrumente sowie Stereo-Anlagen aber auch Sänger sein.
- 2) Sprache in Form von direkter Rede: Die sprechende Person ist im Film zu sehen oder ihre Anwesenheit wird aus dem Kontext ersichtlich.
- 3) Geräusche (auch „effects“ genannt): Die Geräuschquelle ist im Film zu sehen oder ihre Herkunft wird aus dem Kontext ersichtlich.

„Man könnte mithin auch anders definieren: Bildtöne sind jene akustischen Ereignisse, von denen der Filmbetrachter annimmt, daß auch die Personen, die an den visuellen Ereignissen beteiligt sind, also „im Film vorkommen“, sie wahrnehmen können.“²⁸

Als Fremdton werden jene akustischen Ereignisse bezeichnet, die nicht vom Bild ausgehen und nur vom Publikum des Films wahrgenommen werden können. Dazu gehören:

- 1) Begleitmusik: Im Bild ist nicht sichtbar, woher die Musik kommt. In diesem Fall spielt sie eine vermittelnde Rolle zwischen Film und Zuschauer.
- 2) kommentierte Sprache/Off-Sprecher: Die sprechende Person ist im Film nicht zu sehen und vermittelt in Form von Sprache zwischen Film und Zuschauer.

„Man könnte mithin auch anders definieren: Fremdtöne sind jene akustischen Ereignisse, von denen der Filmbetrachter annimmt, daß die Personen, die an den visuellen Ereignissen beteiligt sind, also „im Film vorkommen“, sie nicht wahrnehmen können.“²⁹

Eine klare Trennung dieser beiden Gruppen findet aber nicht immer statt. Ein sehr gutes Beispiel hierfür ist der Film „Casablanca“ (USA 1942, Regie: Michael Curtiz, Musik: Max Steiner). Die Klaviermusik im Salon ist oftmals Bildton, wird aber auf Tonebene weiter gespielt, auch wenn ein Szenenwechsel mit Ortswechsel stattgefunden hat.

²⁸ Pauli, 1981b, S. 342

²⁹ Pauli, 1981b, S. 342

Ebenso wird das Klavier des Öfteren als Fremdtön wahrgenommen, geht aber über in Bildton, wenn die Protagonisten den Salon betreten.

Man könnte sagen, dass es zu Anfang des Films keine Unterscheidung in dem Sinne gegeben hat. Aus heutiger Sicht war es damals mehr Fremd- als Bildton, da die Musik erst mal nicht auf den Film abgestimmt gewesen ist. Erst mit Aufkommen von tonalen Imitationen auf dem Schlagzeug synchron zum Bild kann von einer Art Bildton gesprochen werden. Ebenso gibt es diverse Filme aus den 1910er und 1920er Jahren, in denen ein Musiker auf der Leinwand zu sehen war, und deren Rolle der Musiker im Orchester versuchte, nachzustellen.

Dennoch muss man beachten, dass selbst zu Zeiten des Tonfilms der Bildton meist nicht das ist, was er zu sein scheint. Viele akustische Gegebenheiten, die dem Zuschauer als Bildton erscheinen mögen, werden, ebenso wie die Fremdtöne, in der Postproduktion hinzugefügt. Häufig sind das Straßenlärm oder auch der Klang vieler speisender und mit Gläsern anstoßender Gäste in einem Lokal.

Pauli z.B. macht ganz deutlich, was für ihn als tatsächliche Filmmusik gilt: Nämlich die Musik, die wir als Fremdtön bezeichnen. Jenes akustische Ereignis, das nicht naturgegeben ist oder dessen Herkunft wir uns ohne große Gedanken logisch erscheint. Filmmusik ist Akustisch, die speziell auf diesen oder jenen Film komponiert wurde, ungeachtet der Straßen- und Lokalszenen. Man könnte sie auch schlichtweg als Begleitmusik bezeichnen.³⁰

³⁰ Vgl. Pauli, 1981a, S. 15

3 Tonfilm

An dieser Stelle muss ich erwähnen, dass dieses Kapitel klein ausfallen wird. Auch wenn der Durchbruch des Tonfilms erst in den 1920er Jahren gelang, so gab es doch schon viel länger Versuche, Filme mit Ton zu produzieren. Allerdings wäre es dem Rahmen dieser Arbeit nicht angemessen, die Entwicklungen bis zum endgültigen Durchbruch des Tonfilms ausführlich darzustellen. Ebenso werde ich nicht auf technische Details eingehen, sondern nur einen Überblick geben.

3.1 Erste Versuche

Thomas Edison forschte seit der Erfindung des Films an einer Möglichkeit, auch den Ton aufnehmen und wiedergeben zu können. Sowohl sein Kinetofon (eine Kombination aus Kinetoskop, einer Art Karton mit Guckloch, und Fonograf, der den Ton mittels Schläuchen zum Ohr führte und insgesamt nur für einen Zuschauer geeignet war) als auch Oskar Meßlers Biofon oder Léon Gaumonts Chronofon sowie zahlreiche weitere Erfindungen scheiterten an zwei grundlegenden Eigenschaften: Sie waren zur Beschallung eines großen Saales völlig ungeeignet. Zudem mussten die Darsteller zur Aufnahme des Tons steif vor dem Aufnahmetrichter stehen und hatten somit kaum schauspielerische Möglichkeiten.³¹

Dennoch: Bis zum Jahre 1913 soll es bereits rund 1500 Tonbildfilme in Deutschland gegeben haben.³²

Die erste bahnbrechende Entwicklung war 1925 das Vitaphone. Diese Erfindung beruht auf dem Nadeltonverfahren. Der Ton wird mittels einer Grammophonnadel auf eine Schallplatte gebracht, und ebenso auch wieder abgerufen. Doch wo war nun der Unterschied zu den bisherigen Erfindungen? Ganz einfach: Der Ingenieur Lee de Forest hatte mittlerweile die Verstärkerröhre erfunden. Somit war es nun möglich, einen größeren Raum angemessen zu beschallen.³³ Die Aufnahme war zuvor nachsynchronisiert zum Film aufgenommen worden. Allerdings kann man sich denken, dass diese Aufnahmen eher schlecht als recht gelungen war, da es keine ausgebildeten Synchronsprecher zur damaligen Zeit gegeben hat – das Berufsbild entwickelte sich gerade noch. Daher sollte es den wenigsten gelungen sein, eine exakte Bild-Ton-

³¹ Kreuzer, 2001, S. 48

³² Hans-Christian Schmidt „Filmmusik“ in Segler (Hrsg.), 1982, S. 38

³³ Siebert, 1990, S. 165

Synchronität geschaffen zu haben. Desweiteren betrug die Länge der Schallplatten nur knappe 10 Minuten, ein Film dagegen dauerte länger. Die Schallplatten mussten also ständig gewechselt und der Film dafür angehalten werden.³⁴ Das Publikum von damals war aber besseres gewohnt, und so wundert es mich nicht, dass der Tonfilm vorerst keinen großen Erfolg feierte. Ein Orchester war immer noch von deutlich besserer Qualität.

Der erste große Tonfilm feierte am 6. August 1926 in New York Premiere. „Don Juan“ wurde ein Kassenschlager.³⁵

3.2 Der Durchbruch

Offiziell wurde die Tonfilmära am 6. Oktober 1927 mit der Premiere des Films „The Jazz Singer“ in New York eingeleitet. Al Jolson, der bereits in den Vaudevilles Erfolge gefeiert hat, setzte mit diesem Tonfilm, nachsynchronisiert mit dem Nadeltonverfahren, ein Denkmal.³⁶

Nebenbei bemerkt ist dieser Film ein wunderbares Beispiel für Bildton.

Kurz darauf setzte man allerdings auf eine neue Art, den Ton festzuhalten: Mittels des Lichttonverfahrens wurde der Ton neben das Bild auf den originalen Filmstreifen parallel aufgenommen. William Fox feierte mit dieser Methode großen Erfolg, als er im Sommer 1927 mit dieser Technik ein Interview mit Charles Lindbergh aufnahm, der zuvor den Ozean mit einem Flugzeug überquert hatte.³⁷

Zwar war mit dem Lichttonverfahren ein neuer Standard gesetzt worden, das die Qualität erheblich an hob, allerdings ergaben sich dadurch schnell andere Probleme, wenn man das Ganze mal genauer betrachtet: Die Nachsynchronisation von Lichtton war noch nicht erfunden. Der Verkauf von Filmen in anders sprachige Länder setzte also voraus, dass man den Film auch in dieser Sprache drehte. Ebenso nahm man Abschied von der Musik im Tonfilm. Wieso? Max Steiner, der u.a. die Filmmusik für „King Kong“ komponierte, beschreibt den damaligen Zustand wie folgt:

³⁴ Kreuzer, 2001, S. 50f

³⁵ Schmidt „Filmmusik“ in Segler (Hrsg.), 1982, S. 38

³⁶ ebenda

³⁷ Siebert, 1990, S. 165

„Zu jener Zeit begann man in Hollywood den wirtschaftlichen Absturz zu spüren, und RKO³⁸ entschied, daß ihre Spielfilme ganz auf Musik verzichten könnten. Das hing nicht bloß mit der wirtschaftlichen Situation zusammen, sondern auch mit der Überlegung, daß für die Szenenmusik immer eine vorweisbare Quelle vorhanden sein muß: ein sichtbares Orchester, ein Grammophon [sic!] oder Musikanten, damit die Zuschauer nicht ins Grübeln gerieten, woher die Musik denn kommt. So waren sie natürlich auch der Ansicht, daß sie mit einer ganzen Musikabteilung nicht anfangen konnten.“³⁹

Als 1931 der Synchronizer erfunden war, gab es wieder neue Möglichkeiten der tonalen Filmgestaltung. Filme konnten endlich nachsynchronisiert und in andere Länder verkauft werden. Dennoch: Viele Musiker taten das minuziöse Unterlegen eines gesamten Films mit Musik als „unwürdige Hintergrundmusik“⁴⁰ ab. Doch genau das es ist, was Max Steiner mit dem Film „King Kong“ wagte – und somit Musikgeschichte geschrieben hat.

³⁸ RKO (Radio-Keith-Orpheum) Pictures Inc. (auch: RKO Radio Pictures) war ein amerikanisches Filmproduktions-, Filmverleih- und Kinounternehmen. Es bestand von 1929 bis 1955.

³⁹ Thomas, 1995, S. 70f

⁴⁰ Kreuzer, 2001, S. 61

4 King Kong und die weiße Frau

„King Kong“ wurde am 2. März 1933 in New York uraufgeführt. Unter dem Namen „Die Fabel von King Kong – Ein amerikanischer Trick- und Sensationsfilm“ startete der Film am 1. Dezember 1933 in den deutschen Kinos. Warum dieser überaus komplizierte Titel? Nun, man darf nicht vergessen, dass die Nationalsozialisten damals ganz besonders großen Einfluss auf die Medien hatten. Mit dieser Titelwahl sollte eine Zensur vermieden werden. Als am 18. April 1952 eine Wiederaufführung in Düsseldorf stattfand, gab man dem Film den Titel „King Kong und die weiße Frau“. Dieser hat sich bis heute gehalten.⁴¹

Das Drehbuch zu „King Kong“ sollte eigentlich Edgar Wallace schreiben, nachdem Merian C. Cooper gemeinsam mit ihm die Story entwickelt hatte. Doch bevor Wallace mit dem Schreiben des Drehbuchs beginnen konnte, starb dieser am 10.02.1932 an einer Lungenentzündung.⁴²

King Kong war in Wirklichkeit nur 45 Zentimeter groß. Einige Körperteile wurden jedoch in Originalgröße angefertigt, beispielsweise die Hand, in der Ann liegt. Mithilfe der Stop Motion Technik wurde der Riesenaffe zum Leben erweckt: Einzelne geschossene Bilder ergeben beim schnellen Durchlauf eine fließende Bewegung.⁴³

Sämtliche Toneffekte wurden nachträglich hinzugefügt, sogar Anns Schreie. Für das Brüllen King Kongs wurde eine Mischung aus Löwen- und Tigergebrüll rückwärts und langsam abgespielt.⁴⁴

Der Film erreichte am ersten Abend eine Zuschauerzahl von 10.000 Menschen in zwei New Yorker Kinos. Innerhalb von 4 Tagen hatte der Film ganze €89.931 eingespielt. Ein Weltrekord.⁴⁵

⁴¹ Filmlexikon, Abschnitt „Medieninfo I“

⁴² Vgl. DVD Extras

⁴³ Vgl. ebenda

⁴⁴ Vgl. ebenda

⁴⁵ Vgl. ebenda

4.1 Filmdaten

Originaltitel:	King Kong
Deutscher Titel:	Die Fabel von King Kong – Ein amerikanischer Trick- und Sensationsfilm (1933); King Kong und die weiße Frau (1952)
Produktionsland:	USA
Originalsprache:	Englisch
Erscheinungsjahr:	1933
Länge:	96 Minuten
Altersfreigabe:	bis 1960: FSK 16, jetzt FSK 6

Stab

Regie:	Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack
Drehbuch:	James Ashmore Creelman, Ruth Rose
Kamera:	Edward Linden, J. O. Taylor, Vernon L. Walker
Musik:	Max Steiner, Bernhard Kaun

Besetzung

Fay Wray:	Ann Darrow
Robert Armstrong:	Carl Denham
Bruce Cabot:	John „Jack“ Driscoll
Frank Reicher:	Captain Englehorn
Sam Hardy:	Charles Weston

4.2 Die Handlung

Regisseur und Abenteurer Carl Denham will mit seiner Filmcrew auf einem Schiff zu einer Insel reisen, die in keiner Karte verzeichnet ist. Dort möchte Denham spektakuläre Aufnahmen von einem Monster machen, das Überlieferungen zu Folge auf Skull Island leben soll. Für die Hauptrolle dieses Films nimmt er die schöne Ann Darrow mit. Auf der Insel angekommen, betreten sie das Dorf der Eingeborenen, das durch eine hohe Mauer vom Großteil der Insel abgetrennt ist. Die Crew platzt mitten in eine Opferzeremonie rein, die dem Inselgott Kong gewidmet ist. Der Häuptling fordert die blonde Ann als Opfer, aber Denham lehnt dies entschieden ab. In der Nacht wird Ann jedoch zunächst unbemerkt von den Eingeborenen entführt und vor die Tore der großen Mauer geschleppt, wo sie festgebunden wird. Plötzlich tritt ein riesiger Gorilla aus dem Dschungel und nimmt sie mit. Der Gigant schleppt Ann quer durch den Dschungel, spielt mit ihr und beschützt sie sogar vor Angreifern.

Denham und seine Filmcrew, die Anns Verschwinden mittlerweile bemerkt haben, machen sich auf den Weg sie zu finden. Im Dschungel werden sie von Urzeitwesen angegriffen. Dabei überleben nur wenige der Filmleute. Driscoll gelingt es schließlich, Ann zu retten. Sie flüchten zum Eingeborenendorf, doch Kong hat die Verfolgung aufgenommen. Er durchbricht die Mauer und verwüstet das gesamte Dorf. Denham gelingt es, den Riesengorilla mit einer Gasbombe außer Gefecht zu setzen. Seine Absicht: Er will Kong mit nach New York nehmen.

Wieder zurück in der Heimat, präsentiert Denham in einem Broadway Theater „King Kong“ einem zahlenden Publikum. Als der Vorhang zurück schwingt und das Blitzlichtgewitter der Fotografen losbricht, erschrickt Kong und reißt sich los. Er stürmt auf die Straße und hat dabei nur ein Ziel vor Augen: Er will seine Ann finden. Auf der Suche nach ihr zertrümmert er Autos und Straßenbahnen und tötet Menschen. Als er Ann schließlich in einem Apartment findet, nimmt er sie und flieht zum Empire State Building. An der Spitze des Gebäudes angekommen, wird er von Flugzeugen attackiert und schließlich stark verwundet. Er nimmt Abschied von Ann und stürzt gleich darauf in die Tiefe. Driscoll rettet Ann daraufhin vom Dach.

Der Körper von Kong liegt tot auf dem Boden. Denham kommt hinzu und wird von der Polizei darüber informiert, dass die Flieger ihn erledigt haben. Doch Denham erwidert: „Das waren nicht die Flieger. Er hat das Mädels zu sehr geliebt.“

4.3 Die Analyse

Die folgende Analyse ist so aufgebaut, dass ich Auszüge des Films in chronologischer Reihenfolge beispielhaft heranziehe. Dabei werde ich auf die verschiedenen Filmmusiktechniken eingehen und diese analysieren.

4.3.1 Vorspann

Gleich zu Beginn des Films lässt die Musik den Zuschauer zusammen zucken, denn der Vorspann wird mit pompösen Bläsern eingeleitet. Die Intensität der Musik steigert sich noch einmal, als die Worte „King Kong“ auf der Leinwand in Großschrift erscheinen. Der Name wird auf tonaler Ebene groß angepriesen, und man könnte fast meinen, dass dies für den Anfang doch ein wenig übertrieben wäre. Cooper erreicht damit allerdings, dass wir, die Zuschauer sofort aufmerksam sind.

Sobald die Worte „King Kong“ von der Bildfläche verschwinden, verändert sich die Musik. Eine Schrift erscheint und zeitgleich mit ihr wird die Musik sanft. Der Text lautet:

Und der Prophet sprach: „Das Tier schaute ins Angesicht der Schönen. Seine mörderische Hand erstarrte. Und von diesem Tage an ... war es wie tot.“ (Min 1:28)

Die Musik unterstreicht schon im Vorspann das, was der Zuschauer sieht. Sie verkörpert praktisch das Bild und der Text erklärt die Musik. Erst ist sie bedrohlich, wie das Monster mit der mörderischen Hand, und dann wird die Musik mit einem Schlag sanft, nämlich in dem Moment, in dem das Monster die Schöne erblickt. Es ist eine Mischung aus deskriptiver und Mood-Technik, wenn man die Musik nicht nur als Musik, sondern gleichzeitig auch als das Monster selbst betrachtet.

4.3.2 Die Reise beginnt

Interessant ist, dass es zwar eine musikalische Überleitung zum Hafen gibt, in dem die Geschichte beginnt, allerdings verstummt sie, sobald die ersten Worte gesprochen werden. In den folgenden 18 Minuten wird sie auch stumm bleiben.

In den nächsten Szenen erinnert der Film an die ersten Tonfilme, die sogenannten Talkies: keine Musik, nur Gespräche. Wir werden auf sachlicher Ebene in Denhams Pläne eingeweiht.

4.3.3 Ankunft auf der Insel

Als das Schiff in dichtem Nebel versinkt, kehrt die Musik zurück (Min 19:50). Streicher untermalen die Szene, ihr Klang ist mysteriös, die Melodie kreisend, fast so, als hätte sie kein Ziel. Man kann hier eindeutig die Mood-Technik identifizieren, denn sie unterstreicht die Lage der Seeleute, die an Deck stehen und in den Nebel starren, und bringt sie uns näher. Mit der Musik beginnt das Abenteuer. Jetzt sind die Protagonisten sowie wir mittendrin.

Langsam „schleichen“ sich Trommeln zur Musik hinzu (Min 20:48). Erst nehmen wir sie gar nicht wahr, bis Driscoll die Mannschaft darauf aufmerksam macht (Min 20:54). An dieser Stelle gesellt sich Bildton zum Fremdton, was wir als Zuschauer allerdings erst wahrnehmen, nachdem auch die Protagonisten die Trommeln hören. Diese Mischform trägt uns sozusagen zur Insel, bringt sie uns näher. Bevor sie im Bild erscheint, ist ihre Existenz hörbar. Eine perfekte Überleitung.



Abbildung 4: Die Insel mit der großen Mauer⁴⁶

Die Mannschaft betritt die Insel, in ständiger musikalischer Begleitung. Im Eingeborendorf angekommen, ändert sich der Stil der Musik fast nahtlos. Es wird der Eindruck

⁴⁶ Quelle: <http://classic--movies.blogspot.com/2011/02/king-kong.html> aufgerufen am 11.01.2012

vermittelt, dass sie sich stimmungsmäßig an den Ort anpasst, als wolle der Komponist mithilfe der Mood-Technik uns als Zuschauer ebenfalls in dieses Dorf versetzen. Doch man begreift erst einige Sekunden später, dass es sich um Bildton handelt, nämlich das Trommeln und Singen der Eingeborenen selbst (Min 24:23). Dennoch haben wir es hier mit einer Mischung aus Bild- und Fremdton zu tun, denn wir hören immer deutlicher auch Trompeten und Streichinstrumente heraus, die von den Inselbewohnern allerdings nicht gespielt werden. Sie trommeln und singen lediglich. Für uns wird jedoch der Eindruck erweckt, dass sämtliche Musik von den Einwohnern kommt, denn als die Kamera näher heran geht (Min 25:29) wird auch die Musik lauter. Springt die Kamera zurück zu Denham und seiner Gruppe, wird sie wieder leiser. Sie verstummt augenblicklich, als der Häuptling die Gruppe entdeckt (Min 26:36). Ein kurzer Schreckmoment, der wirken soll.

Der Häuptling schreitet die Treppe herab (Min 27:02), und mit ihm ist in der Melodie eine Abwärtsbewegung zu hören. Sie ist sogar fast im Gleichschritt mit dem Mann. Mit der deskriptiven Technik wird hier das Herabschreiten des Häuptlings musikalisch dargestellt. Gleichzeitig wirkt die Musik bedrohlich, tiefe Töne werden verwendet. Wir ahnen: Jetzt kann es gefährlich werden.

Eine erste Kontaktaufnahme zwischen dem Stamm und der Filmgruppe wird von leiser Hintergrundmusik begleitet. Als der Häuptling das Wort „Kong“ benutzt, steigert die Musik kurzzeitig ihre Lautstärke und hebt es so hervor. Der Medizinmann kommt hinzu. Er wirkt sehr aufgeregt, was sich ebenfalls in der Musik widerspiegelt, denn ihre Melodiefolge führt stetig aufwärts. Der Häuptling kommt abermals näher, und wieder ertönt die Abwärtsfolge. Beim letzten Nähertreten wirkt die Musik schließlich so bedrohlich, dass jeder weiß, dass die Situation kurz davor ist, zu eskalieren (Min 29:42). Die Filmgruppe zieht sich zurück, doch die bedrohliche Musik lässt nichts Gutes erahnen.

An dieser Szene kann man sehr gut sehen, wie Max Steiner die Mood- und die deskriptive Technik ständig in Kombination verwendet. Wir als Zuschauer verstehen die Sprache des Häuptlings nicht, aber die Musik zeigt uns die Bedrohlichkeit, die in dieser Situation von diesem Mann ausgeht. Sie führt weiter in den Film hinein und vermittelt deutlich das Gefühl, selbst mit dabei zu sein.

4.3.4 Anns Entführung

In der nächsten Szene steht Ann an der Reling. Driscoll kommt hinzu. Im Hintergrund ist leise Musik zu hören, die augenblicklich einen romantischen Charakter annimmt, als Driscoll Ann gesteht, dass er sie liebt (Min 31:16). Doch schon im nächsten Bild kommen die Boote der Eingeborenen und die Musik wechselt wieder (Min 32:32). Jetzt

klingsie mit einem Mal bedrohlich. Die Inselbewohner schnappen Ann und paddeln mit ihr davon. Dazu erklingt eine Abwärtsfolge in der Melodie, die andeutet, dass Ann sich vom Schiff entfernt.

Das Bild wechselt zum Captain, Denham und Driscoll, die sich alle auf der Brücke befinden. Im Hintergrund sind Trommelgeräusche zu hören, die wir abermals kaum wahrnehmen, da der Klangteppich, den Steiner in den letzten 13 Minuten über jedes Bild gelegt hat, schon fast zur Gewohnheit für die Ohren geworden ist. So fällt auch zunächst nicht der Wechsel zwischen Fremd- und Bildton auf, denn die Trommelschläge dringen von der Insel herüber (Min 33:32). Die Männer beginnen, das Schiff nach Ann zu durchsuchen. Die Trommelschläge begleiten ihre hektischen Bewegungen und das Chaos, das plötzlich auf dem Schiff herrscht. Selbst, als sie die Waffen aus dem Inneren des Schiffes holen, hören wir die Trommeln, obwohl sie wenigstens leiser sein müssten, da die Männer sich nun in einem Raum unter Deck befinden. Sind die aber nicht, wir als Zuschauer hören sie immer noch klar und deutlich. Uns wird somit auf tonaler Ebene die Dringlichkeit veranschaulicht, Ann schnellstmöglich zu finden und zurück zu holen.

4.3.5 Anns Opferung

Pompöse Musik ertönt, wir sehen die große Mauer und vor ihr die Dorfbewohner mit Fackeln in der Hand (Min 36:09). Die Rufe der Eingeborenen übertönen die Musik beinahe, und diese Lautstärke verstärkt die Dringlichkeit, die die Trommeln bereits vermittelt haben. Bei einer Halbnahen Aufnahme von Ann, wie sie von zwei Inselbewohnern festgehalten wird, wird die Musik hektisch. Die Melodie kreist, wird schneller und schneller und die Dramatik scheint sich ins Unermessliche zu steigern. Die Mood-Technik leistet bei dieser Szene ganze Arbeit, denn spätestens jetzt hält es uns Zuschauer nicht mehr auf den Stühlen. Doch die Musik hört nicht auf, sie steigert sich noch weiter, indem sie schneller wird. Eine Abfolge von sechs aufwärts steigenden Tönen führt schließlich zum Häuptling des Stammes, der auf der Mauer über dem Tor steht (Min 36:57). Der Riegel, der das Tor verschließt, wird aufgeschoben und die Eingeborenen tanzen wild davor. Die Musik wird noch schneller und wilder, je weiter der Riegel aufgeschoben wird, führt die Melodie immer weiter aufwärts. Die deskriptive Technik verbindet sich abermals mit der Mood-Technik, indem die Musik nicht nur die Stimmung untermalt, sondern auch Details im Bild.

In dieser Szene taucht zum ersten Mal Anns Leitmotiv auf. Es ertönt sobald sie im Bild zu sehen ist (Min 36:18). Es wiederholt sich ständig, kreist um sich herum und steigert sich immer weiter. Dieses Motiv in Verbindung mit der Mood-Technik stellt Anns Verzweiflung dar. Ihr Motiv dreht sich ständig im Kreis, es scheint keinen Ausweg zu finden.

Ann Darrow's Leitmotiv - Stolen Love



Abbildung 5: Anns Leitmotiv⁴⁷

Schließlich wird das Tor mit pompöser Musik geöffnet (Min 37:22) und Ann wird die Treppen herauf geführt. Die bedrohlich klingende Aufwärtssequenz der Melodie unterstreicht diese Handlung. Als sie auf dem Opferstein gefesselt wird, taucht abermals ihr Leitmotiv auf, welches sich immer noch stetig im Kreis bewegt. Ann ist verzweifelt.

Die Dorfbewohner fliehen zurück hinter die Mauern und schließen das Tor, begleitet von schneller Musik mit abwärts laufender Melodie (Min 38:43). Nicht nur die Eingeborenen, sondern auch die Musik zieht sich langsam zurück

Dann verstummt die Musik (Min 39:43). Die Stille wird vorerst nur durch die Worte des Håuptlings und das Schlagen der Glocke unterbrochen. Plötzlich ist ein neues Geräusch zu hören (Min 40:30), das Brüllen eines Tieres. King Kong erscheint, und mit ihm sein Leitmotiv.

King Kong's Leitmotiv

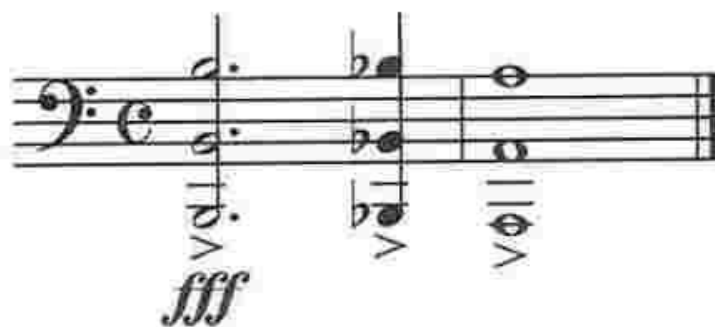


Abbildung 6: King Kongs Leitmotiv⁴⁸

⁴⁷ Pratt, Abschnitt „3. The Score to King Kong (1933)

Die bedrohliche Dreitonfolge, gespielt von tiefen Streichern, wirkt besonders angsteinflößend. Anns Leitmotiv, das immer noch wild kreist, folgt kurz darauf. Es scheint fast, als würden die beiden Leitmotive miteinander verschmelzen. Steiner ist in der Musik damit schon einen Schritt weiter wie Zuschauer, denn er verdeutlicht auf musikalischer Ebene die Bindung zwischen King Kong und Ann. „Das Tier schaute ins Angesicht der Schönen. [...] Von diesem Tage an ... war es wie tot.“ (Min 1:28)



Abbildung 7: Ann wird Kong geopfert⁴⁹

4.3.6 Die Suche nach Ann

Die Filmgruppe, die Anns Entführung durch Kong mit angesehen hat, macht sich nun auf den Weg in den Dschungel, um sie zu finden. Dabei werden die Männer von ständiger Musik begleitet (Min 43:27). Sie ist laut, man bekommt das Gefühl, dass dieses Abenteuer gefährlich wird, und sie verstummt auch nicht, wenn die Männer miteinander reden, sondern läuft etwas leiser mit unterschiedlichen Melodien durchgehen weiter. Dominiert von tiefen Streichern klingt sie bedrohlich, und selbst diejenigen von uns, die die Musik als solche schon gar nicht mehr wahrnehmen, bekommen tonal die Vorahnung eingeprägt, dass die Suche nicht sehr angenehm verlaufen wird. Die Melodieab-

⁴⁸ Pratt, Abschnitt „3. The Score to King Kong (1933)“

⁴⁹ Quelle: <http://www.soundonsight.org/wp-content/uploads/2011/06/King-Kong-1933-pic-1.jpg> aufgerufen am 11.01.2012

folge erinnert an einen Marsch, und unterstreicht somit die Handlung der Gruppe: Sie marschieren tief in den Dschungel hinein.

Als die Männer auf den ersten Dinosaurier stoßen weicht die marschähnliche Melodie einem anhaltenden Bläser-ton (Min 44:29). Die Männer sind überrascht, das zeigt sich klar in der Musik. Denham verlangt nach einer Bombe, was musikalisch mit dem Halten eines tiefen Tones untermalt wird. Wir als Zuschauer ahnen die Gefahr, allein übermittelt durch die Musik, und diese Vorahnung bewahrheitet sich schließlich auch, als der Dinosaurier angreift und die Musik mit dem Erklängen höherer Töne scheinbar erschrickt und in Aufregung verfällt (Min 45:00).

Nun, einigen mag es nicht entgangen sein, dass die Musik seit Verlassen des Dorfes sämtliche Taten der Männer unterstrichen hat. Sie untermalt damit nicht nur die Szene (Mood-Technik), sondern hebt zusätzlich die optischen Effekte und Taten der Gruppe hervor (deskriptive Technik). Aber warum lässt Steiner im Moment des Entdeckens des Dinosauriers die Musik nicht kurz verstummen? Schließlich bleiben die Männer stehen und beobachten gebannt. Ich denke, dass das Aussetzen der Musik auch uns, die wir ebenfalls gebannt auf die Leinwand starren und der Mood-Technik unterlegen sind, herausgerissen hätte, denn die musikalische Kontinuität ist plötzlich unterbrochen.

Machen wir einmal den Test und schauen uns diese Szene, vom Verlassen des Dorfes bis hin zum Treffen auf den ersten Dinosaurier, einmal ohne Ton an. Wie wirkt sie jetzt?

Nun, sie vermittelt fast etwas Lächerliches. Eine Gruppe von Männern marschiert durch den Dschungel, mit dabei haben sie Gewehre, also könnte man vermuten, dass sie auf der Jagd sind. Je länger wir aber zuschauen und nun auch Gelegenheit haben, uns die Gesichter anzuschauen – da wir durch die Musik nicht mehr befangen sind - bekommt man fast den Eindruck, dass die Männer glücklich daher laufen. Wir stellen fest: Die Musik ist für diese Szene sehr wichtig. Sie treibt voran, sie suggeriert die Gefahr, die uns auf schauspielerischer Ebene nicht vermittelt werden kann. Zu Stummfilmzeiten, ohne Partitur oder passenden Cue Sheet für den Pianisten oder Dirigenten, wäre die Spannung vermutlich unter gegangen oder mit einer gänzlich falschen Musik ins Lächerliche gezogen worden.

Auch der nächste Angriff eines Dinosauriers wird musikalisch untermalt und dramatisiert (Min 49:19), und zwar immer auf die Handlung im Film abgestimmt: Das Aufsteigen des Sauriers aus dem Wasser wird von einer aufsteigenden Melodie begleitet. Der Angriff auf einen der Männer, den es aus dem Wasser zieht wird von einem lang gezogenen Ton eines Streichers angestimmt, der Entsetzen suggeriert. Das Rudern der schwimmenden Männer begleitet eine durchgehende schnelle kreisförmige Melodiefol-

ge. Alles ist musikalisch angepasst, Steiner überlässt nichts dem Zufall. Auf die Sekunde genau kommentiert die Musik alles, was wir zu sehen bekommen. An einer Stelle jedoch verstummt die Musik kurz, nämlich wenn der Dinosaurier den auf dem Baum sitzenden Mann mit dem Maul packt (Min 51:28). Für 4 Sekunden sind nur seine Schreie zu hören, die die Luft scheinbar zerreißen und keinen Platz mehr für die Musik bieten. Das Schreckliche, was den Männern dort gerade widerfährt, wird durch die Schreie dieses einen Mannes an uns heran getragen. Die Unterstützung durch die Musik fällt in diesen Sekunden gänzlich weg.

4.3.7 Der Kampf: Die Männer gegen King Kong

In dem Moment, in dem Kong wieder im Bild erscheint, ertönt sein Leitmotiv (Min 51:51). Es fällt auf, dass es nicht nur in einer Abwärtssequenz auftritt, sondern auch in aufsteigender Form. Dennoch wirken die gewählten tiefen Töne sehr bedrohlich, perfekt charakterisiert für King Kong. Es folgt eine Musik, die an Dramatik kaum zu übertreffen ist: Die Männer fliehen vor dem Riesengorilla, der bemerkt hat, dass er von ihnen verfolgt wird. Wie Ameisen schüttelt Kong die Männer vom Baumstamm, ihr Kampf wird zusätzlich auf musikalischer Ebene dargestellt. Als Kong kurz inne hält, verstummt auch die Musik für einen kleinen Augenblick (Min 53:17). Der Zuschauer bekommt das Gefühl, kurz Luft holen zu können. Doch dann holen Kong und die Musik noch einmal aus. Tiefe Streicher suggerieren die Bedrohlichkeit (Mood-Technik). Dann hält die Musik wieder einen kurzen Moment inne (Min 53:46): Der Baumstamm, an dem sich noch ein Mann panisch festklammert, stürzt mitsamt diesem in den Abgrund. Die Musik verstummt, als wolle sie uns suggerieren, die Luft anzuhalten. Wir sollen geschockt sein und sind in dem Moment, als der Baumstamm fällt, nicht bei der Musik, sondern beim letzten Mann, der gerade in den Tod stürzt. Nur sein herzzerreißender Schrei durchbricht die Stille. Kaum schlägt der Baumstamm auf, versiegt der Schrei und macht wieder Platz für die Musik.

Steiner unterstreicht damit die Dramatik. Nichts ist stärker, als die Musik mit den letzten verzweifelten Schreien eines Menschen zu unterbrechen. Das mag dem einen oder anderen von uns Zuschauern durchaus Angst einjagen, schließlich zeigt Kong damit, dass er unberechenbar ist. Tatsächlich seien nicht wenige Menschen der damaligen Zeit in Ohnmacht gefallen, als sie die riesige Erscheinung des Affen auf der Leinwand gesehen haben.⁵⁰

⁵⁰ Siehe Schmidt „Filmmusik“ in Segler (Hrsg.), 1982, S. 48

Einer der Männer hat es jedoch geschafft, sich zu retten. Er steht auf einem Erdvorsprung direkt unter dem Riesenaffen. Dieser ahnt allerdings, dass sich dort noch einer seiner Verfolger aufhält. Begleitet von einem tiefen Streicher, der die Spannung am Leben erhält, aber deutlich ruhiger ausfällt als alles Bisherige, greift Kong unter sich in die Spalte (Min 54:05). Driscoll, der sich an die Wand drückt, damit Kong ihn nicht zu fassen bekommt, zückt schließlich ein Messer und sticht Kong in die Hand. Zunächst ist dies auf der Leinwand allerdings nicht zu erkennen. Kong zuckt zurück, begleitet von erschrockenen kurzen hohen Bläsern und Streichern. Erst jetzt ist Driscoll mit dem Messer in der Hand in Nahaufnahme zu sehen. Kong greift beherzt noch weitere Male in die Spalte, doch Driscoll sticht jedes Mal zu. Beeinflusst durch eine abwärts sequenzierende Tonfolge von Streichern in Moll bekommen wir sogar fast Mitleid mit dem Affen, als dieser traurig seine schmerzende Hand betrachtet.

4.3.8 Kongs Kampf mit einem T-Rex

Driscoll wird von Anns Schreien gerettet, die, in einer Baumkrone sitzend, von einem Tyrannosaurus Rex angegriffen wird (Min 54:53). Ihr Schrei wird von ihrem Leitmotiv begleitet. Kong eilt zur Hilfe. Der T-Rex kommt immer näher auf Ann zu, passend dazu untermalen die Streicher die Szene mit einer aufwärts steigenden Melodie, in der die Töne in rascher Folge gespielt werden. Eile ist also geboten! Kong trifft ein, und augenblicklich verstummt die Musik wieder (Min 55:19). Während des Kampfes ist keine Musik zu hören, lediglich die Laute von Kong und dem T-Rex sowie Anns Schreie. Dies dauert ganze 2 Minuten und 28 Sekunden. Nicht einmal das Umfallen des Baumes, auf dem Ann sitzt, wird musikalisch wiedergegeben (Min 56:43). Die deskriptive Technik, die Steiner bisher fast überall angewendet hat, kommt dieses eine Mal während des Abenteuers nicht zum Tragen. Schließlich gibt es ein lautes Knacken: Der Kiefer des T-Rex ist gebrochen und er liegt regungslos am Boden (Min 57:47). Kong brüllt und klopft sich triumphal auf die Brust. Als er sich wieder Ann zuwendet, setzt die Musik mit einem Klangteppich aus tiefen Streichern ein, die Kongs Leitmotiv erklingen lassen, als der Affe seiner Ann direkt in die Augen schaut (Min 58:04). Dies wirkt zusätzlich zu der Musik sehr beängstigend, da wir als Zuschauer das Gefühl bekommen, King Kong würde auch uns direkt anschauen, denn er blickt direkt in die Kamera.

Warum setzt Steiner an genau dieser Stelle seine Musik für eine so lange Zeit wieder aus?

Die Dramatik dieser Szene wird allein durch das Gebrüll der beiden Tiere vollends ausgefüllt. Der Zuschauer hat die Möglichkeit, sich völlig auf den Kampf einzulassen, sowohl mit den Augen als auch mit den Ohren. Eine Musik, die mittels der Mood-Technik noch zusätzlich untermalt, ist nicht nötig. Es würde sonst noch eine Reizüberflutung stattfinden.

4.3.9 Die Flucht

Driscoll verfolgt Kong, der Ann mit zu einem Felsvorsprung nimmt. Begleitet von Tönen, die sich wohl in der Tonlage als auch in Schnelligkeit und Abstand zueinander nicht verändern, schreitet Kong voran. Auch sein Leitmotiv kommt immer wieder vor (Min 61:42). Er ist der Dominierende in dieser Szene, und auch die Musik erkennt dies an.

Als Kong kurzzeitig von einem Flugdinosaurier abgelenkt ist, läuft Driscoll zu Ann. Ihre Flucht ist ein deutliches Musterbeispiel für die deskriptive Technik.

- Sie klettern an der Liane herab: abwärts laufendes Motiv mit vier Tönen
- Kong bemerkt die Flucht und zieht die beiden an der Liane wieder nach oben: laute Streicher, aufwärts laufendes Motiv mit drei Tönen
- Ann und Driscoll sind beinahe wieder am Felsvorsprung: die aufwärts laufende Melodie mündet in einen Höhepunkt, die Streicher trillern⁵¹ in hoher Tonlage
- Driscoll lässt die Liane los, sie stürzen in die Tiefe: wieder abwärts laufendes Motiv
- Sie tauchen ins Meer ein: lauter Bläserakkord
- Sie rudern, um an die Wasseroberfläche zu gelangen: rudende Figur in der Melodie
- Sie tauchen auf: Anns Leitmotiv erklingt dramatisch laut und fröhlich
- Kong steht wütend auf dem Berg: ein lauter, bedrohlicher, dunkler Akkord

An dieser Szene wird nicht nur die sekundengenaue Synchronität zwischen Bild und Ton deutlich, sondern sie zeigt abermals, dass deskriptive- und Mood-Technik selten voneinander zu trennen sind, wenn ein durchgehender Klangteppich vorliegt. Die Streicher, die die Melodien durchgängig mit einer hohen Geschwindigkeit zum Besten geben, impfen uns als Zuschauer die Spannung praktisch ein.

Was aber passiert, wenn wir die Musik abschalten? Schauen wir uns diese Szene einmal ohne Ton an.

Sie wirkt deutlich ruhiger. Es fällt aber besonders auf, dass sie gefühlt nicht so lange andauert wie die musikalische Version. Die Musik verleiht dem Ganzen erst die große

⁵¹ Triller: schneller mehrfacher Wechsel zwischen zwei benachbarten Tönen

Gewichtung und dehnt die Szene deutlich aus. Sie ist es, die uns mitreißt und mit fiebern lässt, nicht die Künste der Schauspieler oder das gewaltige Monster.



Abbildung 8: Driscoll und Ann hangeln sich an der Liane herab⁵²

4.3.10 Kong in New York

Nachdem Denham den Riesenaffen mit einer Gasbombe betäubt und nach New York verschifft hat, will er das Tier nun der Öffentlichkeit vorführen. Die Worte „King Kong – Eighth Wonder oft the World“ prangen über den Köpfen der herandrängenden Gäste und werden musikalisch von ankündigen Trompetenfanfaren auf Fremdtonebene begleitet (Min 76:51).

Zu den Bildern vom Inneren des Theaters ertönt typische Schaustellermusik. Sie ist zwar ein Fremdton, passt vom Stil her aber hervorragend in ein Theater. Die weniger geschulten Zuschauer unter uns könnten dies unbewusst als Bildton einordnen. Dieser Eindruck verstärkt sich noch, als das Bild hinter die Bühne zu Ann und Driscoll springt (Min 77:53) und die Musik leiser wird. Es entsteht der Anschein als ob der Zuschauer sich von dem Orchester, das diese Musik produziert, entfernen würde. Steiner erzeugt

⁵² Quelle:

http://1.bp.blogspot.com/_96uP6vDZMT8/S3IJWQmYTcl/AAAAAAAAHkc/s5Np7dSHdHc/s400/KING+KONG5.jpg aufgerufen am 11.01.2012

so mit Hilfe der Mood-Technik den Eindruck, dass wir zu den Gästen im Theater gehören. Als Denham die Bühne betritt, ertönt Trommelwirbel (Min 79:34). Handelt es sich hierbei um Bild- oder Fremdton? Schauen wir erst einmal weiter.

Während Denhams Rede bleibt auch die Musik stumm. Schließlich geht mit einer Aufwärtssequenz der Musik der Vorhang nach oben (Min 80:25) und Ann betritt die Bühne. Auch sie wird von Musik begleitet. Wieder fragen wir uns: Ist dies Bild- oder Fremdton? Spätestens jetzt weiß selbst der aufmerksamste Zuschauer unter uns nicht mehr, um was es sich jetzt nun tatsächlich handelt. Steiner hat damit unbemerkt einen Umbruch geschafft – wenn es denn nun ein Umbruch von Fremd- auf Bildton ist. Ebenso ist bei Driscolls Auftritt nicht festzumachen, woher die Musik genau kommt, denn ein Orchester ist im Bild nicht zu erkennen.

Als die Pressefotografen hinzu kommen und beginnen mit einem Blitzgewitter Kong abzulichten, sind nur das Brüllen des Riesenaffen und die Unruhe des Publikums zu hören (Min 81:57).



Abbildung 9: King Kong wird den New Yorkern vorgeführt⁵³

⁵³ Quelle:

http://3.bp.blogspot.com/_RHK3n3Uireo/TPsAxj_oB9I/AAAAAAAAAXY/ZP3y1nnX8AM/s1600/king_kong_1933-13.jpg aufgerufen am 11.01.2012

Exakt in dem Moment, als der wütende Affe sich von der ersten Kette losreißen kann, setzt die Musik wieder ein (Min 82:28). Die tiefen Töne unterstreichen die Bedrohlichkeit, die von dem Riesen ausgeht. Eine Massenhysterie bricht aus. Die Menschenmenge flieht und mit ihnen Ann und Driscoll.

Als Kong die beiden schließlich in einem Zimmer eines Hochhauses entdeckt, schlägt er die Scheibe ein, um Ann herauszuholen. Die Musik unterstreicht mit lautem Schlag das Zerschlagen des Glases. Als Kong hindurchgreift ertönt zeitgleich sein Leitmotiv mit bedrohlich tiefen Tönen (Min 84:54) und unterstützt damit seine mächtige Präsenz. Es ist klar, dass es kein Entkommen geben wird.

Als das Monster Ann zu fassen bekommt, hält er sie über die Menschenmenge, die sich vor dem Hochhaus versammelt hat. Prompt ist Anns Leitmotiv zu hören (Min 85:22). Dann steigt Kong mit ihr an der Fassade des Gebäudes nach oben, unterstützt durch die nach oben sequenzierende Melodiefolge der Streicher. Hier fasst abermals nicht nur die deskriptive Technik, sondern auch die Mood-Technik, die die Aufregung in dieser Szene unterstützt, da die Streicher in hohem Tempo spielen.

Kong klettert schließlich mit Ann das Empire State Building empor (Min 89:20). Dazu spielen die Streicher eine aufwärts laufende Melodie. Sie gewinnt immer mehr an Spannung, und ein Ende scheint nicht in Sicht zu sein. Sie verleitet uns dazu, die Luft anzuhalten, denn schließlich erreicht die Musik ihren Höhepunkt: Angekommen an der Spitze des Empire State Buildings setzt Kong Ann ab. Er richtet sich auf und klopf triumphierend auf seine Brust. Dazu erklingt Anns Leitmotiv (Min 90:45). King Kong zeigt damit, dass er um die Liebe zu Ann kämpfen wird. Wir als außenstehende Zuschauer begreifen abermals die Zuneigung, die er zu Ann verspürt.

Um das Tier zu besiegen setzen die Menschen Flugzeuge ein, die jetzt am Gebäude ankommen (Min 91:05). Die Motoren und der Lärm der Schusswaffen sind so laut und eindringlich, dass die Musik aussetzt. Die Geräuschkulisse hat einen solch dramatischen Charakter, dass auch an dieser Stelle eine zusätzliche Musik überflüssig wäre. Möglich ist aber auch, dass die gesamte Szene mit einem sehr tiefen Ton überzogen worden ist, den die Flugzeuge übertönen – das ist schwer auszumachen.

Schließlich wird Kong schwer getroffen (Min 93:00). Er sinkt von der Spitze des Gebäudes herab, die Musik tut es ihm gleich, und dröhnende tiefe Töne lassen nichts Gutes vermuten. Kong verabschiedet sich von Ann und berührt sie noch einmal. Dazu erklingt in schönen Dur-Akkorden Anns Leitmotiv. Es strahlt ein Gefühl von Gutmütigkeit aus, dass nun auch der letzte von uns verstanden hat, dass der Riesenaffe die Dame liebt, und wir einige von uns bekommen Mitleid mit Kong.

Als letztendlich eins der Flugzeuge Kong den tödlichen Schuss versetzt, ertönen triumphale Trompeten (Min 93:56): Der Mensch hat gesiegt! Begleitet von seinem Leitmotiv stürzt Kong in die Tiefe.



Abbildung 10: Kong verabschiedet sich von Ann⁵⁴

4.4 Fazit

Steiner beweist mit diesem Film, dass er ein Meister seines Handwerks ist. Seine deskriptive Technik mündet oftmals schon in die Extremform des Mickeymousing.

„In diesem Musiksystem wird, wo immer es nur ausführbar ist, alles verdeutlicht, was auf der Leinwand geschieht. Der Schauspieler kann seine Augenbrauen nicht hochziehen, ohne daß ihm die Musik dabei hilft ... Max Steiner hat eine Schwäche für diese Methode.“⁵⁵

⁵⁴ Quelle: http://www.alleycatscratch.com/movie/kong/1933/Kong/KK33_189.jpg aufgerufen am 11.01.2012

⁵⁵ zitiert nach Schmidt „Filmmusik“ in Segler (Hrsg.), 1982, S. 48

Hans-Christian Schmidt bezeichnet diese Arbeit von Bild- und Tonsynchronisation auch als „akribisch“⁵⁶.

Es ist eine Parallele zur Musik der Stummfilmzeit zu erkennen. Steiner greift genau das auf, worauf in den letzten Jahren dieser Filmepoche immer genauer hingearbeitet wurde und was plötzlich abbrach, als der Tonfilm sich etablierte: Das genaue Anpassen der Musik an das Leinwandgeschehen.

Der Tonfilm, und besonders die Nachsynchronisation eröffnen aber noch viele weitere Möglichkeiten, Filmmusik zu gestalten. Steiner nutzt eine dieser Möglichkeiten vollends aus: Er lässt zeitweise Bild- und Fremdtöne miteinander verschmelzen. Sie greifen so geschickt ineinander über, dass auch der geschulte Zuhörer manchmal nicht genau weiß, wann der Wechsel genau stattgefunden hat. Man kann sogar sagen, dass sich Bild- und Fremdtöne gegenseitig ergänzen und somit ein rundes Gesamtbild abgeben.

Seien wir einmal ehrlich: „King Kong“ würde ohne Steiners Musik nicht funktionieren. Es bekommt den Hang zum Lächerlichen und wirkt zeitweise langweilig. Der fast durchgehende Klangteppich bedient sich der Mood-Technik so geschickt, dass der Zuschauer von der ersten Sekunde an von der Musik mitgerissen wird. Er hat kaum eine Chance zu entkommen, denn die Musik schläft nicht, ganz im Gegenteil: Sie zieht ihn immer mehr in das Abenteuer hinein. Man bekommt fast das Gefühl, hautnah mit dabei zu sein. Genau das ist es, was diesen Film ausmacht: Die Faszination des Greifbaren. Denn durch die Musik wird dem Zuschauer der Film zum Greifen nah gebracht. Sie intensiviert die Bilder und hebt besonders die Gefühle hervor: Anns Leitmotiv, das beginnt, kurz bevor sie auf die Bestie trifft und ein letztes Mal erklingt, wenn das Tier sich von ihr verabschiedet. Kongs Leitmotiv, das die Bedrohlichkeit dieses Riesenaffen deutlich macht und dessen tiefe Töne jedem bis ins Mark gehen. Die sekundengenauen Einsätze der Musik, die mithilfe der deskriptiven Technik die Bildebene noch deutlicher erscheinen lässt. Die Mood-Technik, die den Zuschauer mitfühlen lässt. Max Steiners Musik macht den Film erst zu dem, was er ist: ein Meisterwerk.

⁵⁶ ebenda

5 M – Eine Stadt sucht einen Mörder

Am 11. Mai 1931 wurde Fritz Langs erster Tonfilm „M“ in Berlin uraufgeführt. Zu dieser Zeit war der Film etwa 117 Minuten lang. Im März 1960 wurde er in einer stark gekürzten Fassung unter dem Titel „M, Dein Mörder sieht Dich an“ wieder herausgebracht. Heute hat er eine Länge von 107 Minuten.⁵⁷

Die Idee zu dem Film hatten Fritz Lang und seine Frau Thea von Harbou, als sie die Zeitungsartikel über den „Vampir von Düsseldorf“ verfolgten. Peter Kürten brachte in der Zeit von Februar bis November 1929 acht Menschen um. Die Opfer wurden alle erstochen oder erschlagen, daher ging die Polizei von einem Serienmörder aus, kam Kürten jedoch lange Zeit nicht auf die Spur. Ein falsch zugestellter Brief einer Frau, die Kürten entkommen konnte, führte schließlich zu seiner Verhaftung am 24. Mai 1930. Er wurde der „Vampir von Düsseldorf“ genannt, weil er das Blut von Tieren und mindestens einem seiner Opfer getrunken hatte. Kürten wurde von einem Schwurgericht zum Tode durch das Fallbeil verurteilt. Die Vollstreckung erfolgte am 2. Juli 1931.⁵⁸

Der Film kam nur wenige Wochen vor Kürtens Hinrichtung in die Kinos und sorgte damit für reichlich Gesprächsstoff. Außerdem war er der erste Film, der sich mit serieller Tötung beschäftigte, ein Tabu-Thema, welches die Aufgabe des Mediums Film, nämlich zu unterhalten, anfangs nur schwerlich erfüllte. Lang jedoch wählte beabsichtigt dieses Thema:

„Es schien mir nun richtig, dem Lebensrhythmus unserer Tage, der Sachlichkeit der Zeitepoche, durch die wir eben durchgehen, zu entsprechen und einen Film rein auf Tatsachenberichten aufzubauen.“⁵⁹

Trotz anfänglicher Bedenken wurde „M“ kommerziell ein Erfolg, nicht auch zuletzt durch die hervorragende Schauspielkunst Peter Lorres.

⁵⁷ Informationen auf der DVD

⁵⁸ Wunderlich

⁵⁹ Zitiert nach Schneider, 2007, S. 50

5.1 Filmdaten

Originaltitel:	M
Produktionsland:	Deutschland
Originalsprache:	Deutsch
Erscheinungsjahr:	1931
Länge:	107 Minuten
Altersfreigabe:	FSK 16

Stab

Regie:	Fritz Lang
Drehbuch:	Thea von Harbou, Fritz Lang
Kamera:	Fritz Arno Wagner
Musik:	keine; gepfiffene Melodie „In der Halle des Bergkönigs“ aus der „Peer-Gynt-Suite No. 1“ von Edvard Grieg

Besetzung

Peter Lorre:	Hans Beckert
Gustaf Gründgens:	Anführer der Verbrecher
Otto Wernicke:	Kriminalkommissar Karl Lohmann
Franz Stein:	Minister Meeske
Ernst Stahl-Nachbauer:	Polizeipräsident
Theodor Loos:	Kriminalkommissar Groeber

5.2 Die Handlung

Die kleine Elsie Beckmann hat Schulschluss. Doch statt nach Hause zu gehen, wird sie von einem Unbekannten mit Süßigkeiten und einem Luftballon ins Verderben gelockt. Elsie kehrt nie wieder nach Hause zurück.

Dieser Fremde versetzt schon seit längerem eine namentlich nicht genannte Stadt in Angst und Schrecken. Doch bisher bleibt die Suche nach dem Kindermörder ohne Erfolg. Die Bürger der Stadt werden immer nervöser und beginnen sich gegenseitig zu beschuldigen. Selbst die Unterwelt fühlt sich mittlerweile von dem Unbekannten bedroht. Die vielen Razzien behindern ihre „Arbeit“ und so beschließen sie, der Sache selbst nachzugehen. Hilfe dabei bieten ihnen die Bettler, die auch recht schnell Erfolg vermelden können: Der blinde Ballonverkäufer erkennt den Mörder anhand seines Pfeifens. Ein „Kollege“ kennzeichnet den Mann daraufhin mit einem kreidernen „M“ auf der Schulter. Als dieser merkt, dass er verfolgt wird, flüchtet er in ein Bürogebäude.

Die Polizei konnte den Kindermörder ebenfalls identifizieren, und macht sich nun gezielt auf die Suche nach Hans Beckert.

Beckert hat sich mittlerweile in ein nach Feierabend leeres Bürogebäude flüchten können. Dies hält seine Verfolger aber nicht auf. Sie überlisten die Wachen und beginnen mit Einbruchswerkzeug, das Haus auseinander zu nehmen. Als sie ihn schließlich finden, bringen sie ihn zu einer stillgelegten Fabrik. Dort wird ihm vor der versammelten Unterwelt der Prozess gemacht. Bevor sie aber ihr Urteil fällen können, stürmt die Polizei das Gebäude.

Beckert wird gefangen genommen und verurteilt. Der Prozess wird nicht gezeigt, und auch seine Strafe wird nicht erwähnt. Im letzten Bild sitzen drei weinende Frauen auf einer Bank. Eine von ihnen sagt: „Davon werden unsere Kinder auch nicht wieder lebendig. Man muss eben noch besser auf die Kinder Acht geben.“

5.3 Die Analyse

Die folgende Analyse ist so aufgebaut, dass ich Auszüge des Films in chronologischer Reihenfolge beispielhaft heranziehe und den Aufbau der Spannung analysiere.

5.3.1 Vorspann

Der Film beginnt mit dem Bild einer Hand, auf der ein „M“ zu sehen ist, gefolgt von den Worten „Ein Fritz Lang Film“. Dann ertönt eine Art Gong, der nachhallt, aber das Bild

bleibt für ganze 16 Sekunden schwarz. Damit werden wir als Zuschauer direkt in einen Bann gezogen, denn wir starren auf die schwarze Fläche und versuchen fieberhaft, etwas zu erkennen. Schließlich steigt Lang auf tonaler Ebene in den Film ein: Wir hören die singenden Kinder, bevor wir sie sehen.

Bereits an dieser Stelle bedient sich Lang eines Phänomens, das ich Sinnesverstärkung nenne. Jeder Mensch, der hören und sehen kann, hat gelernt, mit beiden Sinnen gleichzeitig die Welt zu sehen und zu begreifen. Was aber passiert, wenn der Mensch, der es gewohnt ist, beide Sinne zu besitzen, plötzlich eines Sinnes beraubt wird?

Machen wir einmal den Test. Wir begeben uns in völlige Dunkelheit, setzen uns bei Nacht in einen Raum und schalten das Licht aus. Was passiert? Wir beginnen, uns auf die Geräusche um uns herum zu konzentrieren. Wir hören mit einem Male das Summen des Kühlschranks, das Tropfen der Heizung, das Knarren der Tür des Nachbarn. Eine neue Welt eröffnet sich uns, die weniger vertraut scheint: Die Welt des Hörens. Der Sehsinn, der normalerweise unsere Ohren beim Betrachten der Umgebung unterstützt, wird ausgeschaltet. Der Hörsinn versucht nun, diese Differenz wieder auszugleichen.

Versuchen wir es noch umgekehrt. Wir stellen uns an eine verkehrsreiche Straße, und „verschließen“ die Ohren. Was passiert? Wir fühlen uns unwohl, weil wir unsere Sinne aus dem Gleichgewicht bringen. Wir sehen die Autos ganz anders und warten auf das Geräusch der Motoren, aber es erklingt nicht. Daher versuchen wir uns verstärkt darauf zu konzentrieren, doch etwas hören zu können. Die Konzentration liegt viel mehr auf unseren Sehsinn.

Mit dieser Methodik, die sich, wie wir noch sehen werden, durch den gesamten Film zieht, reißt Lang uns mit.

5.3.2 Elsie verschwindet

Elsie verlässt die Schule. Sie spielt mit einem Ball und wirft ihn gegen eine Litfaßsäule, auf der plötzlich der Schatten eines Menschen mit Hut erscheint (Min 04:50). Kurze Zeit später hören wir zum ersten Mal das Pfeifen des Mörders⁶⁰, als er bei einem blinden Straßenhändler einen Luftballon kauft.

⁶⁰ eine Hörprobe des Pfeifens ist zu finden im Internet unter http://www.youtube.com/watch?v=VCjc_OlIHdE aufgerufen am 05.01.2012

In diesem Augenblick wartet Elsie Mutter zu Hause mit dem Essen auf ihre Tochter. Der Spannungsaufbau beginnt beim erneuten Blick auf die Kuckucksuhr. Die Mutter ruft erst zaghaft im Treppenhaus Elsie Namen, dann zweimal aus dem Fenster heraus. Anschließend zeigt uns das Bild ein leeres Treppenhaus. Warum nicht die Straße? Warum sind zudem keine Straßengeräusche z.B. der Lärm von Autos zu hören, wenn das Fenster doch offen steht? Die Antwort liegt auf der Hand: Lang demonstriert mit der Stille und der Leere des Treppenhauses, dass da schlichtweg nichts ist. Die Mutter ist allein mit ihrer Verzweiflung, die noch deutlicher zum Tragen kommt, als sich zum Bild des leeren Treppenhauses die schrillen Rufe der Mutter nach ihrer Tochter hinzugesellen. Das Bild des leeren Dachbodens macht es noch klarer. Als schließlich der leere Stuhl am gedeckten Tisch gezeigt wird, auf dem Elsie hätte sitzen sollen, wird die Situation überdeutlich. Wir ahnen bereits: Elsie wird nicht nach Hause kommen. Die Rufe der Mutter, die von Mal zu Mal verzweifelter klingen, treffen direkt ins Mark. Völlig ohne die Hilfe von Musik.



Abbildung 11: Elsie wird von ihrem Mörder angesprochen⁶¹

⁶¹ Quelle: http://85.214.56.41/moviemann/Images/Film/00006076_szene4a_1.jpg aufgerufen am 11.01.2012

Die Annahme, dass Elsie tot ist, wird gleich darauf bestätigt: Aus einem Gebüsch rollt der Ball auf die Wiese (Min 8:00) und der Luftballon hat sich in den Hochspannungsleitungen verfangen (Min 8:07).

Es wurden kein Mord und keine Leiche gezeigt, und doch ist jedem klar, dass der Mann das kleine Mädchen umgebracht hat. Lang bedient sich hier der symbolischen Sprache, die bereits im Stummfilm verwendet wurde. Er suggeriert mit dem Bild eine Tat, die nicht gezeigt wird und doch völlig offensichtlich ist.

5.3.3 Hinweise an die Polizei

Die Rufe der Zeitungsjungen, die die große Extraausgabe mit dem Mord an Elsie Beckmann anpreisen, dringen bis hoch zu einem Fenster, an dem jemand mit dem Rücken zu uns sitzt und schreibt (Min 8:54). Kurios ist allerdings, dass das Fenster geschlossen ist und die Rufer aber ganz deutlich zu hören sind. Fazit: Der Mord muss etwas mit dieser Person am Fenster zu tun haben. Tatsächlich bekommen wir sogleich die Bestätigung: Der Mann beginnt, die Melodie zu pfeifen.

Auf tonaler Ebene ist Lang hier eine perfekte Überleitung gelungen. Ohne große Worte der Erklärung wissen wir als Zuschauer, mit wem er es zu tun hat. Selbst demjenigen, der diesen Zusammenhang noch nicht verstanden hat, wird es mit dem nächsten Bild klar werden, denn der Mann schreibt einen Brief:

„Da die Polizei meinen ersten Brief der Öffentlichkeit vorenthalten hat, wende ich mich nun gleich an die Presse! Forschen Sie und Sie werden bald alles bestätigt finden. Aber Ich bin noch nicht am Ende!“ (Min 7:00)

Das Verfassen dieses Schreibens wird durchgängig von der gepfiffenen Melodie des mutmaßlichen Mörders begleitet.

5.3.4 Wer ist der Schuldige?

Eine Mensentraube steht vor dem Plakat an einer Litfaßsäule. Die Menge fordert jemanden aus den vorderen Reihen auf, den Text auf dem Plakat mit der Überschrift „Belohnung“ vorzutragen (Min 9:24). Einer beginnt zu lesen.

Während des Lesens gibt es einen Schnitt zu einem anderen Mann, der denselben Text aus einer Zeitung vorliest. Er sitzt mit vier weiteren Männern an einem Tisch eines Ladenlokals (Min 10:00). Lang schafft es so eine Verbindung zwischen zwei Orten herzustellen, die möglicherweise weit auseinander liegen. Bei dem Satz „Jeder, der neben dir sitzt, kann der Mörder sein“ zeigen zwei Herren, die vorher bereits getuschelt hat-

ten, auf einen Mann ihnen gegenüber. Die Kamera zeigt von oben, wie sich die Herren am Tisch gegenseitig des Mordes beschuldigen. Schließlich schauen sie direkt in die Kamera und somit uns als Zuschauer direkt ins Gesicht. Es scheint, als würden die Männer uns, die eben nur Zeuge dieser Runde geworden sind, mit hinein ziehen, und uns ebenfalls fragen „Bist du es nicht, der diese Morde begeht?“

Sehr interessant zu beobachten sind in diesem Zusammenhang auch die bildhaften Erzählungen des Kommissars in einer Wohnung (Min 12:09): „Jeder Mensch auf der Straße...“ Schnitt zu einem Mann, der auf der Straße steht, „kann der Täter sein“. Auf der gezeigten Straße eskaliert die Situation, weil ein Mann mit einem Mädchen spricht (Min 13:10).

Lang spielt mit dem Bild-Ton-Verhältnis. Alles, was kommentiert wird, wird sogleich in irgendeiner Art und Weise bebildert. Die Bilder deuten das Gesprochene aus und verdeutlichen es. Erinnert diese Methode nicht stark an die deskriptive Technik? Richtig. Es findet eine Nachdrücklichkeit statt, allerdings nicht auf tonaler, sondern auf bildlicher Ebene. Die Bilden erzählen, was die Sprache, der Ton, vermittelt. Somit werden wir als Zuschauer auf Bild- und Tonebene gefordert.

Diese verdeutlichende Bildtechnik, derer Lang sich hier bedient, wird im Folgenden noch viel klarer: Während des Telefonats zwischen dem Polizeipräsidenten und dem Minister erläutert der Präsident die nötigen Schritte, die derzeit eingeleitet werden (Min 14:00). Passend zu seinen Worten werden immer entsprechende Bilder gezeigt. Beispiel: „Es wird bereits vom Erkennungsdienst bearbeitet“: Das Bild einer Karte mit Fingerabdrücken wird gezeigt. Bei der Erläuterung zur grafologischen⁶² Begutachtung verstummt die Stimme des Präsidenten, stattdessen ist ein Gutachter des grafologischen Instituts im Bild zu sehen, der folgenden Text einer Dame an einer Schreibmaschine diktiert (Min 14:56):

„Die zerbrochene Schreibart mancher anderer Buchstaben ist in ihrer zeichnerischen Weise...“

Das Bild zeigt plötzlich einen Spiegel, in dem das Gesicht eines Mannes zu sehen ist (Min 15:28).

⁶² Grafologie, oder auch Schriftpsychologie, befasst sich mit der Analyse von Handschriften zwecks psychologischer Diagnostik

„... ein Ausdruck von Schauspielerei, die nach außen hin die Form der Indolenz⁶³, ja der Trägheit wählen kann.“

Der Mann im Spiegel hebt scheinbar im Zeitlupentempo die Mundwinkel. Trägheit wird deutlich.

„Im ganzen Schriftbild liegt ein schwer erweisbarer, aber intensiv fühlbarer Zug von Wahnsinn.“

Der Mann im Spiegel nimmt einen wahnsinnigen Gesichtsausdruck an. Er zieht mit den Händen die Mundwinkel nach unten und reißt die Augen weit auf. An dieser Stelle ist klar: Dies ist der Wahnsinne, der Mörder der Kinder.



Abbildung 12: Beckert vorm Spiegel⁶⁴

5.3.5 Polizeirazzien

Die Kamera zeigt eine Serie von Bildern aus den sogenannten Verbrechervierteln (Min 20:23). Es ist keine Musik und kein einziges Geräusch zu hören. Absolute Stille liegt

⁶³ Indolenz bedeutet Schmerzlosigkeit, Schmerzfreiheit, auch Gleichgültigkeit gegenüber Schmerzen sowohl körperlich als auch psychisch

⁶⁴ Quelle: http://www.bpb.de/cache/images/63CLL2_420x300.jpg aufgerufen am 11.01.2012

über den Bildern. Lang bedient sich ein weiteres Mal der Methodik der Sinnesverstärkung: Er lenkt unsere Aufmerksamkeit ganz auf die Bilder. Je länger es still ist, desto angestrenzter schauen wir, um nicht zu verpassen, was als nächstes passieren wird. Die Stille zieht uns in ihren Bann. Insgesamt dauert sie 1 Minute und 23 Sekunden an. Im letzten schweigenden Bild sehen wir mit Blick von oben aus einer Seitengasse heraus, wie mehrere Polizisten über die Straße gehen und die Gasse passieren. Als sie aus dem Blickfeld verschwinden, zerreißt ein Pfiff die Stille (Min 21:46). Selbst die Zuschauer von uns, die die Bilder nicht genau verfolgt haben, sind nun wieder aufmerksam. Der Pfiff hat eine Art Wach-auf-Effekt.

Was dann folgt, entspricht dem genauen Gegenteil des Vorherigen: Wir hören lautes Hupen und Trillerpfeifen. Während die Polizei in das Kellergeschoss eines Ladenlokales einfällt hören wir viele Schreie. Es herrscht Chaos. Die lauten Protestpfeife der Lokalgäste wirken fast störend.

5.3.6 Kriminelle und Polizei suchen nach Spuren

Die Polizei kommt bei den Ermittlungen nicht weiter, und so beschließen die Führer der Ringorganisationen, die Sache selbst in die Hand zu nehmen. Sie treffen sich zu einer Besprechung (Min 32:05). Mehrere Faktoren tragen dazu bei, dass die Situation, in der sie sich befinden, eine gewisse Spannung aufweist. Die Wortwahl ist dabei sehr entscheidend („Die Bestie muss ausgerottet werden!“), ebenso aber auch die Lautstärke der Worte sowie Mimik und Gestik. Schließlich gibt es wieder einen örtlichen, möglicherweise auch zeitlichen Sprung, der durch die Tonspur geleitet wird:

„Die Kriminalpolizei [...], die ich bitte...“

Schnitt zur Polizeisitzung auf einen Mann, der die exakte Handbewegung des Ganoven übernimmt.

„... sich dazu zu äußern.“

Schon sind wir mitten in der Polizeisitzung, obwohl wir eben noch den Verbrechern gelauscht haben. Von da an wird ständig zwischen den beiden Sitzungen hin- und her geschnitten, und doch ergibt sich daraus ein gemeinsames, logisches Resultat: Der Mörder muss geschnappt werden. Ohne das die Parteien es wissen, arbeiten sie gewissermaßen zusammen. Denn die Polizei verdankt die Festnahme am Ende der Gaunerschaft.

Diese Schnitte zwischen den beiden Sitzungen suggerieren aber nicht nur die Zusammenarbeit unter den Protagonisten, sondern lassen auch uns als Zuschauer aktiv an

der Suche nach dem Täter teilhaben. Uns wird jegliche Einsicht gegeben. Dies wird zusätzlich im Büro des Kommissars deutlich (Min 45:33; Min 46:10): Wir erhalten direkten Einblick in die Akten. Bei absoluter Stille wird uns genug Zeit gelassen, das Dokument, das der Kommissar in den Händen hält, vollständig zu lesen. Wir sind nun völlig in diesem Fall vertieft, und werden abermals durch lautes Hupen auf der Straße herausgerissen (Min 49:38). Ein weiteres Mal beweist Lang damit, dass er auch Spannung ohne Musik aufbauen kann, wir als Zuschauer sind so auf den Inhalt des Schreibens konzentriert, dass wir augenblicklich aufschrecken. Doch nicht nur das: Die nächste Szene zeigt sogar die Person, um die es bei dem gerade gelesenen Fall geht. Das steigert die Spannung noch weiter.

Ihren Höhepunkt erreicht sie allerdings erst ein paar Minuten später: Beckert steht vor einem Schaufenster (Min 49:48). Um ihn herum ist es still, nicht einmal der Straßenlärm ist zu hören. Die Stille suggeriert uns: Beckert ist völlig mit sich selbst beschäftigt. Seine Umwelt blendet er völlig aus. Plötzlich sieht er ein Mädchen in der Spiegelung der Fensterscheibe. Wir beobachten, wie sich sein Gesichtsausdruck verändert, hin zum wahnsinnigen Ausdruck. Es erscheint deutlich, dass Beckert innerlich mit sich kämpft. Was soll er bloß tun?



Abbildung 13: Beckert steht vor dem Schaufenster, im Kampf mit sich selbst⁶⁵

⁶⁵ Quelle: http://www.yopi.de/image/prod_pics/703/alternative/b/617.jpg aufgerufen am 11.01.2012

Abermals lässt die Stille uns die Chance, uns besser auf die Bilder zu konzentrieren und in Beckerts Gesicht abzulesen, was in ihm vorgeht. Zusätzlich bauen die Schnitte zwischen Beckert und dem Mädchen weiter Spannung auf und machen uns die Dramatik dieser Szene bewusst. Plötzlich bricht der Straßenlärm um Beckert herum los. Er ist zurück in der Realität, sein innerer Kampf ist beendet und er hat sich entschieden. Um uns dies mitzuteilen, beginnt er, die Melodie zu pfeifen.

Dieses Pfeifen suggeriert die Mordlust dieses Mannes. Die Melodie ist Beckerts Leitmotiv, das ihn, besser gesagt seinen gespaltenen Charakter symbolisiert. Es taucht immer dann auf, wenn eine Bedrohung von ihm ausgeht. So auch jetzt: Das Bild zeigt nur das Mädchen, Beckert ist nicht zu sehen, nur sein Pfeifen erklingt (Min 51:12). Die Gefahr schleicht sich langsam heran. 10 Sekunden lang wissen wir nicht, von wo Beckert zuschlagen wird. Das Leitmotiv macht jedoch ganz deutlich, dass die Bedrohung für das Mädchen sehr nah ist. Die Spannung steigt. Wird er das Mädchen ansprechen, sie mitnehmen und auch töten? Doch plötzlich erscheint die Mutter im Bild, und prompt hört Beckert auf zu pfeifen. Mutter und Tochter gehen gemeinsam weg, an Beckert vorbei, der erst jetzt wieder im Bild zu sehen ist.

Lang hätte sich auch in dieser Situation der Musik bedienen und mit tiefen Streichern die Szene untermalen können, doch er verzichtet weiterhin auf die Musik eines Orchesters. Stattdessen reicht das Leitmotiv, um die Gefahr zu deutlichen.

Anschließend werden wir als Zuschauer Zeuge, wie Beckert sich auf die Außenterrasse eines Cafés setzt (Min 52:05). Eine Hecke dient als Sichtschutz, während sich die Kamera langsam heranschleicht und durch die Blätter lugt. Wir befinden uns in einer beobachtenden Perspektive und bekommen das Gefühl, selbst dabei zu sein. Wir sind Ermittler, die mitten in den Fall verstrickt sind. Jetzt gilt es, ihn zu lösen.

5.3.7 Beckert wird entlarvt und verfolgt

Der blinde Bettler, der die Luftballons verkauft, ist es schließlich, der Beckert identifiziert (Min 54:44). Er ruft sofort einen Jungen hinzu, der den Kindermörder und das Mädchen, das er in diesem Moment anspricht, verfolgt. Die beiden betreten einen Obstladen. Wir nehmen die Position des verfolgenden Jungen ein: Die Kamera lugt hinter dem Versteck hervor. Es herrscht absolute Stille, niemand sonst ist auf der Straße. Die Konzentration wird wieder nur auf die Bilder gelegt, jede Bewegung Beckerts wird wahrgenommen. Die Stille wird nur durch die Ladenglocke unterbrochen, die erklingt, als Beckert und das Mädchen den Laden wieder verlassen. Wir bleiben weiter in der beobachtenden Rolle des Jungen und schauen aus sicherer Entfernung zu. Die Bildeinstellung ist Total.

Spannung wird an dieser Stelle durch die Details aufgebaut, die kurz darauf zu sehen sind: Beckerts Hosentasche, aus der er ein Messer zieht. Wir ahnen Böses, auch weil Beckerts Bewegungen langsam ablaufen, doch er will letztendlich nur die Apfelsine schälen.

Jetzt erst sehen wir den Jungen, dessen Rolle wir zuvor eingenommen hatten, wieder. Er malt sich mit Kreide ein großes „M“ auf die Hand und brandmarkt Beckerts Mantel damit (Min 57:49). Dieses Zeichen bedeutet: Wir haben ihn! Dabei haben wir als Zuschauer unseren Teil dazu beigetragen, denn wir haben den Mann mit verfolgt und beobachtet.



Abbildung 14: Beckert wurde gebrandmarkt⁶⁶

5.3.8 Die Festnahme und der Prozess

Nachdem die Bande der Unterwelt Beckert im Bürogebäude geschnappt hat (Min 77:03), schleppen sie ihn zu einer verlassenen Fabrik. Dort soll ihm vor der gesamten Ganovenschaft der Prozess gemacht werden. Zwei Leute führen Beckert durch die Ruine. Abermals ist keine musikalische Begleitung zu hören. Uns ist an dieser Stelle noch nicht klar, was mit Beckert passieren soll, und so spiegelt sich in der Stille zum wiederholten Male die Spannung wieder. Die Rufe und Proteste Beckerts, die durch die

⁶⁶ Quelle: <http://unoculus.files.wordpress.com/2011/01/m1.jpeg> aufgerufen am 11.01.2012

Gänge hallen, steigern diese Dramatik noch weiter, zumal der Mörder erst nach gut 10 Sekunden im Bild zu sehen ist.

Als er im Kellergewölbe ankommt, sieht er sich Angesicht in Angesicht mit einer großen Schar Menschen (Min 91:41). Es herrscht Stille und Anspannung, so dass man eine Stecknadel fallen hören könnte, während die Kamera ganz gemächlich das Publikum abschwenkt. Diese Stille wirkt sogar sehr angsteinflößend, da wir noch immer keine Ahnung haben, was gleich passieren wird. In dem Moment befinden wir uns sozusagen in der Position Beckerts, denn dieser schaut sich die Menschen an und überlegt wohl fieberhaft, was nun mit ihm geschehen wird. Doch die Menge sitzt regungslos da. Die Spannung wird greifbar, indem Lang diesen Eindruck ganze 27 Sekunden auf den Zuschauer wirken lässt.



Abbildung 15: Beckert sieht sich seinem "Gericht" gegenüber⁶⁷

Schließlich zerreißt der Hilferuf Beckerts die Stille (Min 92:08). Das Bild zeigt den verängstigten Kindermörder, auf dessen Schulter plötzlich eine Hand erscheint. Weder wir noch Beckert wissen in diesem Augenblick, zu wem diese Hand gehört. Ganz langsam dreht Beckert den Kopf, zeitgleich schwenkt die Kamera. Im selben Moment wie Beckert erkennen auch wir, dass es der blinde Ballonverkufer ist, der mit einem Luftballon in der anderen Hand neben Beckert steht (Min 92:45). Der Ballon schwebt bedrohlich über dem Kindermörder. Die Kameraperspektive von oben auf Beckert herab verdeutlicht dies (Min 93:05).

⁶⁷ Quelle: http://auguststrasse-berlin-mitte.de/wp-content/uploads/2008/12/M_fritz_lang.jpg aufgerufen am 11.01.2012

Beckert wendet sich nun wieder seinem Publikum zu. Er schaut dabei direkt in die Kamera (Min 93:23). Sein Blick wirkt auf uns angsteinflößend, denn ständig tritt dieser Ausdruck von Wahnsinn in sein Gesicht. Er will nicht nur dem „Gericht“, sondern auch uns seine Unschuld beteuern. Doch wir ganz genau, dass Beckert schuldig ist.

In einem herzerreißenden Geständnis gibt Beckert schließlich alles zu. Ohne die Hilfe von Musik bekommen wir als Zuschauer beinahe Mitleid mit ihm. Auffällig an dieser Stelle ist, dass Beckert ausführlich erzählt, wie das alles passieren konnte, allerdings keine Bilderstrecke dazu läuft. Wir können uns allein auf die Mimik und Gestik des Psychopaten konzentrieren und uns somit ein eigenes Bild machen.

Kurz bevor die Spannung, unterstützt durch die Lautstärke, die den Raum erfüllt und von den Wänden wiederhallt, ihren Höhepunkt erreicht, stürmt völlig überrascht die Polizei in das Gewölbe.

5.4 Fazit

Ein Film ohne Musik – geht das? Ich sage ja, auch wenn der US-amerikanische Dirigent und Komponist Bernard Herrmann, der u.a. viele Alfred Hitchcock Filme musikalisch unterlegte, einmal gesagt hat:

„Es ist beinahe unmöglich, Filme ohne Musik zu machen. Filme brauchen den Zement der Musik. Ich habe niemals einen Film gesehen, der ohne Musik besser gewesen wäre. Sie ist ebenso wichtig wie die Bilder.“⁶⁸

Dennoch beweist Fritz Lang mit seinem ersten Tonfilm „M“, dass genau das doch möglich ist: ein Film ohne Musik. Die Spannung in „M“ lebt von der Stille. Die einzige Melodie, die erklingt, ist Edvard Griegs „In der Halle des Bergkönigs“, die der Mörder pfeift. Das Thema dieser Melodie, die Beckert hinzukommend auch noch schräg pfeift, bleibt sofort im Gedächtnis des Zuschauers. Ein typisches Leitmotiv. Lang hat damit eine geniale Wahl getroffen, denn Beckert steigert sich mit dieser Melodie in seine Tat hinein: das Morden. Sie ist auch deswegen sehr passend gewählt, weil sich die Melodie selbst beschleunigt und sich immer weiter steigert. Sie beschreibt sehr treffend Beckerts Charakter, weswegen ich sie auch als Leitmotiv ansehe.

⁶⁸zitiert nach Keller, 2000, S. 21

Der gesamte Film ist überzogen von Tonmontagen: Die Geräuschwelt trägt die Spannung. Mit ihr steht und fällt sie. Ohne sie wäre ein solches Ausmaß an Dramatik gar nicht denkbar. Genau dies macht eine zusätzliche Musik völlig überflüssig. Ich gehe sogar so weit zu sagen, dass Musik die Spannung zerstört hätte, denn nur durch die Stille und deren abrupte Unterbrechung gelangt der Zuschauer in die Welt und wird selbst ein Teil von ihr. Sie verleiht dem ganzen Gewicht, ohne erdrückend zu wirken. Hier bestätigt sich, dass weniger manchmal mehr sein kann. Lang schafft es, den Zuschauer völlig in die Geschichte hinein zu ziehen. Mit den Schreckmomenten erzeugt er ein Herzklopfen ohne auch nur einen Ton Musik zu gebrauchen. Er benötigt keinen Klangteppich aus Streichern, um mittels der Mood-Technik einen bestimmten Eindruck zu erwecken. Er schafft es einfach nur durch den Kontrast von Stille und Lärm den Zuschauer zu fesseln und einen bestimmten Eindruck zu vermitteln (s. sensorische Mood-Technik): Die Polizei erscheint im Stillen und schlägt ohne Vorwarnung zu. Hinzu kommt, dass der Zuschauer wesentlich aufmerksamer wird. Ohne Unterstützung durch die Musik kann er sich besser auf die Bilder konzentrieren und achtet mehr auf Details. Umso stärker baut sich die Spannung auf.

In diesem Zusammenhang fällt noch etwas anderes auf: Lang verwendet kein einziges Mal Fremdton. Warum nicht? Die Antwort: Der Zuschauer ist ja mittendrin, ein Teil der Geschichte. Fremdton würde diesen Eindruck zerstören, denn er als einer der Ermittler kann schließlich nur den Bildton wahrnehmen.

Hinzu kommt allerdings auch, und das darf man wirklich nicht vergessen, die hervorragende Schauspielleistung von Peter Lorre, der die Figur Beckert einzigartig dargestellt hat. Was muss man dazu noch groß sagen?

6 Schlusswort

Man sieht deutlich, was selbst den Menschen in der Stummfilmzeit bereits deutlich klar war: Mit der Musik steht und fällt ein Film und manchmal ist auch die Stille eine hervorragende Wahl.

Ich würde niemals sagen, dass ein Film nur mit Musik funktionieren kann, nachdem ich mir „M“ genauer angeschaut habe. Dennoch weiß ich sehr genau, dass Musik, wenn sie angewendet wird, sorgsam gewählt werden sollte. Nicht nur die Montage der Bilder ist entscheidend für den gewünschten Effekt, den der Film hervorbringen soll, sondern auch die Töne. Es macht schließlich auch keinen Spaß einen Film zu schauen, dessen Tonspur so schlecht ist, dass man nicht einmal das gesprochene Wort klar hören kann. Die Kunst der Filmmusik sollte niemals unterschätzt werden.

Selbst in der heutigen Zeit findet Filmmusik höchste Anerkennung. Gute Beispiele dafür sind die Klänge aus „Titanic“ (USA 1997, Regie: James Cameron, Musik: James Horner). Der Titelsong „My Heart Will Go On“, gesungen von Celine Dion, erreichte weltweit die Spitze der Charts. Auch klassisches wie zum Beispiel der Theme zu „Fluch der Karibik“ (USA 2003, Regie: Gore Verbinski, Musik: Klaus Badelt, Hans Zimmer) ist heute jedem bekannt. Die Musik aus dem Film „Forrest Gump“ (USA 1994, Regie: Robert Zemeckis, Musik: Alan Silvestri) weiß jeder sofort zuzuordnen.

Aber wer kennt die Komponisten dahinter?

In der heutigen Zeit kristallisiert sich leider ganz besonders bei deutschen Produktionen heraus, dass entweder Lieder, die es bereits gibt, genommen werden, oder man einen Pop-Künstler oder –Gruppe engagiert, einen Song zum Film zu schreiben. Mit abgestimmter Musik, passend auf die Bilder zugeschnitten, hat das leider gar nichts mehr zu tun. Ein gutes Beispiel hierfür ist der Film „Keinohrhasen“ (D 2007, Regie: Til Schweiger, Musik: Stefan Hansen, Dirk Reichardt, Mirko Schaffer). Neben wenigen neu komponierten Stücken sind unter anderem folgende Künstler zu hören: The Killers („Mr. Brightside“), Rea Garvey („Hold Me Now“), Keane („Everybody’s Changing“) und nicht zu vergessen der Titelsong Timbaland presents One Republic („Apologize“). Dies hat sicherlich auch mit den Kosten einen Komponisten zu engagieren zu tun. Dennoch: Wo soll das alles, besonders im deutschen Kino, einmal hinführen?

Literaturverzeichnis

ADORNO Theodor W. / **EISLER** Hans „Kompositionen für den Film“, Neuauflage, Europäische Verlagsanstalt, Hamburg 1996

BULLERJAHN Claudia „Grundlagen der Wirkung von Filmmusik“, Wißner-Verlag, Augsburg 2001

ERDMANN Hans / **BECCE** Giuseppe „Allgemeines Handbuch der Film-Musik, Band 1“, Copyright 1927 by Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung, Rob. Lienau, Berlin-Lichterfelde

FILMLEXIKON „King Kong und die weiße Frau“ URL: <http://www.epilog.de/film/king-kong-usa-1933> aufgerufen am 29.12.2011

HOFMANN Charles „Sounds for Silents“, DBS Publications, New York 1970

JACOBS Lewis „The Rise of the American Film“, Harcourt/Brace and Co., New York 1939, Reprint Teachers College Press, Columbia University, New York 1968

KELLER Matthias „Stars and Sounds. Filmmusik – Die dritte Kinodimension“ Bärenreiter-Verlag, Kassel, 2. Auflage 2000

KRACAUER Siegfried „Theorie des Films – Die Errettung der äußeren Wirklichkeit“, Suhrkamp taschenbuch wissenschaft 546, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, Erste Auflage 1985

KREUZER Anselm C. „Filmmusik – Geschichte und Analyse“ in „Studien zum Theater, Film und Fernsehen“ Hrsg. von Renate Möhrmann, Band 33, Peter Lang GmbH, Europäischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main 2001

LA MOTTE HABER Helga de / **EMONS** Hans „Filmmusik. Eine systematische Beschreibung“, Carl Hanser Verlag, München, Wien 1980

LONDON Kurt „Film Music“, Faber & Faber Ltd., London 1936, reprint Arno Press & The New York Times, New York 1970

MIKOS Lothar / **WEGENER** Claudia (Hrsg.) „Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch“, UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz 2005

NOWELL-SMITH Geoffrey (Hrsg.) „Geschichte des internationalen Films“, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart 2006

PAULI Hansjörg „Filmmusik: Stummfilm“, Klett-Cotta, Stuttgart 1981a

PAULI Hansjörg „Filmmusik“, in: DAHLHAUS Carl (Hrsg.) „Funk-Kolleg Musik Band 2“, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1981b

DR . PRATT Michael „The Film Music of Max Steiner with Emphasis on King Kong (1933) and Gone With the Wind (1939)“ URL:
<http://michaelpratt.wordpress.com/2009/09/03/the-film-music-of-max-steiner-with-emphasis-on-king-kong-1933-and-gone-with-the-wind-1939/> aufgerufen am 06.01.2012

SCHNEIDER Florian „Serienmörder in Literatur und Film“, Magisterarbeit, GRIN Verlag, 2007

SEGLER Helmut (Hrsg.) „Musik aktuell – Analysen, Beispiele, Kommentare“, Bärenreiter-Verlag, Kassel 1982

SIEBERT Ulrich Eberhard „Filmmusik in Theorie und Praxis – Eine Untersuchung der 20er und frühen 30er Jahre anhand des Werkes von Hans Erdmann“, Verlag Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main 1990

THOMAS Tony „Filmmusik – Die großen Filmkomponisten – ihre Kunst und ihre Technik“ Wilhelm Heyne Verlag GmbH & Co. KG, München 1995

WUNDERLICH Dieter „Buchtipps & Filmtipps“ URL:
<http://www.dieterwunderlich.de/Peter-Kuerten.htm> aufgerufen am 05.01.2012

DVD-Verzeichnis

Die Angaben in meiner Arbeit zu den beiden Filmen entstanden auf der Grundlage folgender DVDs:

„KING KONG UND DIE WIESSE FRAU“ Kinowelt Home Entertainment GmbH, restaurierte digitale Fassung

„M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER“ FNM Falcon Neue Medien, Bestell-Nr.: 0456

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Ort, Datum

Vorname Nachname